IMAGEM

DIÁLOGOS E INTERFACES INTERDISCIPLINARES

Josie Agatha Parrilha da Silva
Marcos Cesar Danhoni Neves
Organizadores

IMAGEM:
diálogos e interfaces interdisciplinares

Organizadores
Josie Agatha Parrilha da Silva
Marcos Cesar Danhoni Neves

IMAGEM:
diálogos e interfaces interdisciplinares

Prefácio
Jenner Barretto Bastos Filho

Eduem
Maringá
2021

Revisão textual e gramatical: Ana Carolina Rollemberg de Resende
Normalização textual e de referências: Adriana Curti Cantadori de Camargo
Projeto gráfico/diagramação: Marcos Kazuyoshi Sassaka
Imagens (abertura - partes): enviadas pelos organizadores - fotografia de pintura fluida, tinta acrílica, sobre madeira - recorte (autoria de Josie Silva, 2018)
Capa - imagem: enviada pelos organizadores - fotografia de pintura fluida, tinta acrílica, sobre madeira (autoria de Josie Silva, 2018)
Capa - arte final: Marcos Kazuyoshi Sassaka
Fonte: Source Sans Pro

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Eduem – UEM, Maringá – PR., Brasil)

I131 Imagem: diálogos e interfaces interdisciplinares / Josie Agatha Parrilha da Silva, Marcos Cesar Danhoni Neves (org.). –– Maringá : Eduem, 2021.

276 p. (Pdf : 39.410 KB). : il.; color. (Ebook).

ISBN-L 978-65-86383-89-8

1. Artes. 2. Filosofia. Interdisciplinaridade da ciência. I. Silva, Josie Agatha Parrilha da (org.). II. Neves, Marcos Cesar Danhoni (org.). III. Título.

CDD 21.ed. 700

Cicilia Conceição de Maria (CRB 9-1066)

Editora filiada à

ABEU
Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Eduem - Editora da Universidade Estadual de Maringá
Av. Colombo, 5790 - Bloco 40 - Campus Universitário
87020-900 - Maringá-Paraná - Fone: (44) 3011-4103
www.eduem.uem.br - eduem@uem.br

Os gregos diziam que se maravilhar é o primeiro passo no caminho da sabedoria e que, quando deixamos de nos maravilhar, estamos em perigo de deixar de saber (Gombrich, 2007, p. 7).

Dedicamos este livro aos professores de todo o país que bravamente resistem ao desmonte da educação por governos liberalizantes ...

Agradecimentos

À Noni Ostrower que nos cedeu o texto de sua Fayga Ostrower para publicação;

Ao Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer pelas primeiras correções realizadas nos capítulos;

À Luzita Erichsen pelas contribuições;

À Camila Krinski pela digitalização do texto de Fayga Ostrower;

Aos autores que formam a presente obra e que lançam luzes na busca da construção de um conhecimento que supere as fronteiras disciplinares.

Sumário

Prefácio

Um livro sobre Imagens. Não é propósito do livro partir de uma definição de 'Imagem', e sim construí-la ao longo da leitura e das múltiplas reflexões debruçadas sobre ele. O primeiro passo é maravilhar-se! Quem não se maravilha não pode, por impossibilidade mesmo de sua estreiteza de espírito, almejar a sabedoria. Por isso, o livro já começa com uma expressão forte sintetizada na epígrafe de Gombrich.

Em resposta àqueles que perguntam para que serve isso, diríamos que se maravilhar é o que importa e a utilidade é de somenos importância. Que mundo aborrecido seria aquele no qual as pessoas não sentissem a maravilha da contemplação da beleza, ainda que essa não servisse para nada. E viva a utilidade das coisas inúteis! Ou seriam "inúteis"? – com aspas mesmo!

Um dos objetivos do livro – e há vários deles, como não poderia deixar de ser em obra com tantos autores, provenientes de diferentes lavras disciplinares, produzindo significações sobre o mundo em torno de um tema tão polissêmico quanto o de Imagens – é contribuir para tornar, tanto quanto possível, o Ensino de Ciências realmente interdisciplinar. Uma interdisciplinaridade na qual Arte, Ciência e Filosofia não sejam meros compartimentos de especialistas às vezes um tanto quanto aborrecidos, uma vez que demasiadamente presos a categorias conceituais esotéricas e idiossincráticas, compartilhadas no interior de seus pequenos e respectivos círculos, e, deste modo, privados do exercício dialógico extracírculos, tão necessário para que venhamos a nos sentir sujeitos e, por conseguinte, humanos.

Por amor à provocação e ao debate, tomemos uma posição extrema como a expressa pelo grande físico Paul Dirac no prefácio de seu emblemático e pioneiro livro de Mecânica Quântica. Dirac sugere que na pesquisa do micromundo deveríamos abolir de nossas considerações as *mental pictures*, ou seja, as 'imagens' sobre o mundo regido pelas leis da Natureza nesse domínio. A propósito, ao se referir às leis da Natureza em escala atômica, ele escreveu o seguinte: "*Her fundamental laws do not govern the world as it appears in our mental picture in any very direct way, but instead they control a substratum of which we cannot form a mental picture without introducing irrelevancies*" (Dirac, 1930, p. 1, tradução

nossa[1]). Fiel ao seu ponto de vista, Dirac não trouxe em seu livro um só desenho nem uma só figura.

No entanto, o ponto de vista de Dirac é exagerado e controverso. Muitos pareceres emitidos pelos pais fundadores da Mecânica Quântica, a exemplo desse de Dirac e de outros bastante semelhantes ao expresso por ele no sentido da ênfase conferida ao formalismo matemático abstrato, tiveram grande influência, inclusive entre professores e pesquisadores na área do Ensino de Física. Há quem não recomende, por exemplo, ensinar o átomo de Bohr, pois isso insuflaria nos estudantes imagens anacrônicas de uma partícula como bolinha pontual. O formalismo matemático, portanto, deveria ser privilegiado já no contexto moderno da própria teoria matemática, que abandonou o átomo de Bohr e o remeteu a museus e às considerações de historiadores e de filósofos. Ora, mas a própria abstração decorre de uma concepção inevitavelmente imagética do mundo e isso é rigorosamente verdadeiro até mesmo para aquelas tidas como as mais abstratas! Além disso, elas tanto podem quanto devem ser internalizadas no aparato cognitivo e sensorial das pessoas, de maneira plural, pois não há linhas demarcatórias entre tais aparatos. Sempre teremos, inevitavelmente, muitos obstáculos epistemológicos a superar! Todas as pessoas, e não somente os estudiosos de ciências, convivem com muitas e variadas imagens sobre o mundo, e seria uma recomendação meramente paternalista a proposta de um currículo capaz de adestrar e domesticar imagens mentais sobre o mundo para que estudantes e professores não viessem a se 'viciar' em algumas delas, supostamente ou não, já superadas.

Embora a colaboração Arte-Ciência entre Galileu, Cigoli e Passignano não tratasse do mundo microscópico, a recomendação de Dirac não pode, a nosso ver, ter valor universal. Para consolidar esse nosso ponto de vista, basta que nos lembremos que, em Il Saggiatore, Galileu especulou sobre a realidade atômica, ou seja, a recomendação de Dirac, ironicamente, nem mesmo vale universalmente para a especulação sobre o micromundo. Ademais, a réplica a Dirac vem a galope.

Na Introdução de seu livro (Dirac, 1930), ele escreve algo como: "Se continuarmos presos às tradições e métodos rígidos, nossas pesquisas pouco contribuirão para a pluralidade vivenciada da contemporaneidade" (Dirac, 1930, p. 1, tradução nossa[2]). E logo completa: "Importante destacar que cada área de conhecimento possui distintas concepções e formas de abordar a imagem" (Dirac, 1930, p. 1, tradução nossa[3]).

---

1 Suas leis fundamentais não governam o mundo como ele aparece em nossa imagem mental de uma forma muito direta, mas; ao invés disso, controlam um substrato do qual não podemos formar uma imagem mental sem introduzir irrelevâncias.

2 If we remain attached to rigid traditions and methods, our research will do little to contribute to the experienced plurality of contemporaneity.

3 It is important to highlight that each knowledge area has different conceptions and ways of approaching the image.

A imagem, portanto, definitivamente, constitui tema complexo, multifacetado, plural e indócil a esquemas disciplinares que imobilizem o espírito humano obstaculizando-o para as suas múltiplas aventuras.

Em nove capítulos, autores diversos, sob perspectivas diversas, tecem suas sutis considerações sobre um tema que provoca espanto e encantamento e que, por tudo isso, nos faz maravilhar.

O capítulo 1, intitulado ‘A Construção do olhar’, é o que o título expressa: o ‘Olhar’ é construído e, deste modo, supomos, ele não é dado *a priori*. Dir-se-ia, como acontece no cotidiano, que alguém olhou, mas não viu e muito menos enxergou, estabelecendo-se com isso uma hierarquia epistemológica entre os verbos olhar, ver e enxergar. Assim, o verbo ‘olhar’ designaria um nível cognitivo e sensitivo menor, o verbo ‘ver’ seria imbuído de uma teoria/ordem subjacente mais complexa, e o ‘enxergar’ seria de uma ordem ainda mais sofisticada, uma vez que comportaria a categoria conceitual da compreensão. Cremos, no entanto, que o verbo ‘Olhar’, tal como está explicitado no capítulo, comporta todos esses níveis epistemológicos e cognitivos, inclusive o da compreensão. O primeiro parágrafo já expressa aonde se quer chegar: “Dirijo-me à sensibilidade de cada um. Falarei sobre experiências artísticas e sobre o papel que é desempenhado pela percepção, este espontâneo olhar-avaliar-compreender (de fato, a palavra percepção já conota a compreensão). E vocês vão entender, à medida que certos problemas estarão sendo colocados, o quanto os processos de percepção se interligam com os próprios processos de criação. O ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar. Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação. Isto se traduz na linguagem artística de uma maneira extraordinariamente simples, embora os conteúdos sejam complexos”. Em suma, percepção inclui compreensão e esta é indissoluvelmente ligada à primeira.

O capítulo 2, intitulado ‘Conversando sobre a imagem como ato icônico: entrevista com Horst Bredekamp’, trata de tema da maior importância para os estudos interdisciplinares. Da constatação da ruptura ocorrida em finais do século XVIII na Europa da conexão entre Arte, Ciência e Tecnologia, tal como aparecia de maneira toda especial em Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer, Horst Bredekamp parece lutar em prol de uma reconciliação (ele não usa essa palavra) e cita uma novidade no contexto da nanopesquisa. Realça ele: “Uma foto não serviria como espelho, sendo necessário um trabalho representativo que ajudou na compreensão do nanomundo”. E mais adiante assevera que o uso de imagens se estende a diversas áreas da nanociência à Astrofísica. Adverte, no entanto, que embora arte e ciência se beneficiem mutuamente elas não estão sujeitas às mesmas leis. Há uma espécie de ‘tensão essencial’ entre elas e é justamente essa tensão que reciprocamente as estimulam, as inspiram e as modelam, preservando-

se, contudo, as suas autonomias. Bredekamp defende a tese de que Kant teria produzido uma tragédia na filosofia ao obscurecer a importância e o radicalismo do pensamento de Leibniz, o que exige bastante reflexão a respeito. Especial atenção deve ser conferida quando o entrevistado cita *a pesquisa Bild Wissen Gestaltung (Conhecimento, Imagem, Design),* “que [...] reuniu um total de 40 disciplinas, a fim de explorar esse papel construtivo da visualização”. Uma conexão entre 40 disciplinas é uma verdadeira glória para os estudos interdisciplinares, o que revela, mais uma vez, e contrariamente ao que Dirac talvez possa ter sugerido, a enorme força das representações imagéticas sobre o mundo.

O capítulo 3, intitulado ‘Argumentos a favor de uma ciência geral da imagem’, constitui uma reiteração da enorme complexidade que é reunir as diferentes disciplinas, conceitos e paradigmas em uma só teoria geral da imagem. Perplexos, reconhecemos o tamanho gigantesco que um desafio do gênero possa representar. Explicitando a Essencial Tensão entre o Disciplinar e o Interdisciplinar, o capítulo é conduzido às seguintes considerações finais: “Em minhas considerações, presumi que a ciência da imagem só pode ser desenvolvida apropriadamente sobre uma base interdisciplinar. Essa suposição parece ser compartilhada pela maioria dos pesquisadores de imagem. No entanto, o estabelecimento de uma ciência da imagem enfrenta dificuldades especiais porque a ciência é organizada normalmente de maneira disciplinar. Se é possível superar o problema da cooperação interdisciplinar, então uma ciência da imagem poderia, como dificilmente outro campo de pesquisa, incorporar um novo, integrativo tipo de ciência, cuja importância sem dúvida aumentará no futuro”. O desafio está posto com todas as letras.

O capítulo 4, intitulado ‘Domenico Cresti (Passignano) e a Representação Imagética da Lua Galileana’, constitui um relevante desdobramento do monumental livro intitulado *O Codex Cigoli-Galileo: ciência, arte e religião num enigma copernicano*, publicado por Josie Agatha Parrilha da Silva e Marcos Cesar Danhoni Neves pela Editora da Universidade Estadual de Maringá em 2015, com prefácio do conhecido galileanista e professor aposentado da Universidade de Pádua, William R. Shea. No livro de Josie e Marcos a ênfase estava na estupenda descoberta da lua craterada de Lodovico Cardi, o Cigoli, na Basílica Papal de Santa Maria Maggiore em Roma: uma heresia que afrontava a concepção da Lua enquanto composta pela substância etérea – a quinta essência – que representava simbolicamente a Imaculada Virgem Maria, isenta do Pecado Original, passando a representá-la de maneira maculada, cheia de buracos, crateras e imperfeições das substâncias sublunares tais como terra, ar, água e fogo. No capítulo em foco, a ênfase é conferida à colaboração indissoluvelmente científico-artística entre três grandes amigos artistas/cientistas, contemporâneos, nascidos no curso do século XVI e falecidos no curso do século XVII. A natureza da colaboração científico-artística entre os três – Galileu (1564-1642), Lodovico Cardi - o Cigoli (1559-1613) e Domenico Cresti - o Passignano (1559-

1638) – *é proposta como estudo* interdisciplinar e sua compreensão somente pode ser desvendada se sairmos de compartimentos estanques: uma lição profícua para o Ensino de Ciências e o ensino das Artes também. Tal como está expresso no seguinte excerto: "É algo extraordinário para a história da arte e da ciência. Uma descoberta passada desapercebida por 400 longos anos" ...

O capítulo 5, intitulado 'Geografias e a arte da pintura: agenciamentos Vermeer-Espinosa', constitui, a nosso ver, um exercício complexo e sofisticado de aproximar o pensamento de Espinosa da Pintura de Vermeer à luz das categorias conceituais da Geografia. Espinosa e Vermeer, dois autores contemporâneos do século XVII na Holanda e precocemente falecidos, Espinosa aos 45 anos e Vermeer aos 43 anos. A partir da Substância Única, Deus ou Natureza, da qual extensão e pensamento são dois entre os infinitos atributos, é concebida de maneira indissolúvel a grande autonomia intelectual e sensitiva dos seres racionais, tal como a expressa pelo seguinte excerto: "Esse poder que cada um tem de pensar de forma adequada e verdadeira como causa da vida, como imanente à Natureza a criar o mundo ao senti-lo/pens*á*-lo, não se restringindo a apenas reagir aos afetos exteriores, é a afirmação de Espinosa que encontramos na pintura de Vermeer".

O capítulo 6, intitulado 'As Imagens dos estudos observacionais de Maria Sibylla Merian (1647-1717) no ensino de ciências', representa pelo menos a oportunidade de explorar dois vieses importantes da vida e da obra da cientista-artista em foco. Em primeiro lugar, por suas importantes contribuições, a um só tempo, artísticas e científicas. Em segundo lugar, pelo exemplo emblemático da atividade intelectual de uma mulher nascida na Alemanha em meados do século XVII e falecida na segunda década do século XVIII que, não obstante eventuais e/ou sistemáticos obstáculos, aproveitou muito bem as oportunidades, combinando a constituição de sua família nuclear com sua atividade nos campos da Entomologia e da Ecologia. É importante ressaltar que seu trabalho não se restringiu apenas a observações pontuais, e sim que ela foi suficientemente capaz de enxergar relações entre os seres que compõem a Natureza e o ambiente no qual vivem, ou seja, ela enxergou relações ecológicas, como é enfatizado no capítulo, conforme os seguintes excertos: "Observou e ilustrou principalmente os insetos sobre as plantas, indicando as relações ecológicas em cadeias alimentares e [...] uma das mais importantes contribuições de Merian é a associação de cada lepidóptero, que ela observou, com a planta da qual se alimenta". Importante também destacar a valorização que ela emprestava aos pareceres dos nativos do Suriname por ocasião de sua pesquisa de campo. Tudo isso representa um conjunto de aspectos que interessam sobremaneira aos estudos interdisciplinares.

O capítulo 7, intitulado 'Arte & fotografia em movimento perpétuo', aborda as complexas relações entre a Arte e a Fotografia. É explorada a essencial ambiguidade necessariamente presente nessas relações. Pudemos depreender do

texto a tese, da qual compartilhamos, segundo a qual a fotografia não expressa a realidade tal como ela é, pois nem sabemos ao certo o que seja realidade, e sim uma dada representação desta. De maneira análoga, acrescentaríamos nós, ao que as teorias científicas também representam. Ora, ao fotógrafo é facultada a ênfase a ser dada, qual ângulo deve ser tomado, qual situação a ser fotografada, se ridícula ou apologética, quais cores e iluminações devem ser escolhidas. Assim, por essas razões entre muitas outras, a Fotografia, tanto quanto a Arte, a qual está indissoluvelmente ligada, definitivamente não é neutra nem destituída de valores. A propósito, o capítulo é concluído com o seguinte e expressivo parecer: "Ela [a fotografia] pode ser compreendida entre o ator principal e o ator coadjuvante; entre a arte e a não arte; entre o documento e a representação; entre o real e o imaginário. Isso é o que impulsiona o motor perpétuo denominado neste capítulo como Arte & Fotografia".

O capítulo 8, intitulado 'A Força e o sentido da fotografia de Oded Balilty', se debruça sobre a arte do fotógrafo israelense Oded Balilty, que declarou que 'a coisa mais importante é contar uma história'. Partindo desse princípio, ele concebe a fotografia de maneira não neutra, pois o contexto a ser fotografado, a bagagem cultural de quem fotografa, o aspecto social escolhido e os irremovíveis aspectos ideológicos de uma fotografia não podem ser abstraídos. No capítulo em tela são analisadas três fotografias: uma foto de um outdoor exibindo cores e um céu azul instalado em uma Pequim cinzenta pela poluição; uma foto do Homem-Manequim; e uma foto de um jogo de ping-pong, esporte nacional da China, no contexto do ambiente urbano correspondente. Ressalta-se mais uma vez, aqui, o interesse epistemológico consubstanciado na ideia segundo a qual a fotografia, longe de ser a realidade objetiva, como seria ingenuamente concebida, é, de fato, uma representação da realidade na qual teorias e concepções subjacentes não podem, por linha de princípio, ser removidas.

O capítulo 9, intitulado 'Cinema: elementos constituintes da imagem em movimento', suscita muitas questões de variados teores, inclusive aquelas de teor epistemológico. Se a fotografia não é, definitivamente, neutra, o que diríamos então da fotografia em movimento, tal como nas antigas películas cinematográficas? No capítulo em questão são destacadas as peculiaridades da linguagem cinematográfica, quais sejam, a narrativa, o estilo, a forma, a mise-en-scène, a cinematografia e a montagem. Uma breve história do cinema também é relembrada, inclusive com alusão a precursores de gêneros, como George Méliès, Griffith e Porter, respectivamente, nos campos da ficção científica, do clássico e do faroeste. De especial atenção é que se na fotografia aspectos idiossincráticos e ideológicos são irremovíveis, no cinema isso se dá com ainda maior razão. Embora o princípio seja o mesmo, quer nas antigas películas, quer agora com o uso da tecnologia digital, o recorte – a montagem – carrega o mesmo sentido de escolha, realce da realidade e do compromisso assumido.

Finalmente, o que diríamos em vista de tantas aventuras imagéticas segundo tão variados, complexos e interconectados pontos de vista, expressos em nove capítulos que requerem tanta reflexão? Responderíamos que a leitura, a reflexão e as atitudes dialógicas entre autores e leitores deste rico material constituem excelente oportunidade para que aprofundemos o tema, sem nunca abandonar a nossa capacidade de nos maravilhar diante de tão fascinante beleza!

E vamos à leitura, à reflexão e ao debate dialógico!

Jenner Barretto Bastos Filho
Prof. Titular do Instituto de Física
Universidade Federal de Alagoas

Referência

DIRAC, P. **The principle of quantum mechanics**. Oxford: Oxford University Press, 1930.

Introdução

O livro nasceu da ideia desenvolvida por docentes do Grupo de Pesquisa INTERART – *Interações entre Arte, Ciência e Educação: Diálogos e Interfaces nas Artes Visuais* – com a intenção de estabelecer diálogos sobre o tema 'imagem' entre diferentes áreas do conhecimento. A articulação do tema se deu mediante a atuação dos professores/pesquisadores, tanto em suas histórias de vida acadêmica quanto em suas ações inter ou transdisciplinares no ensino, pesquisa e extensão realizadas em suas Instituições.

A 'imagem' se faz presente de forma significativa no cotidiano humano e a pesquisa em torno dela possibilita novas formas de comunicação, interpretações e estéticas diferenciadas, fundamentadas em teorias e práticas que requerem um domínio visual próprio e a busca ininterrupta por sentidos definidores que possam dialogar com diferentes áreas. Deste modo, o estudo e a análise da 'imagem' são tema transversal às discussões dos fundamentos e estudos críticos que propiciem a ampliação do universo da pesquisa científica em suas inúmeras interfaces com o conhecimento sistematizado.

Autores que discutem o tema 'imagem', como Bredekamp (2015[1]), apontam que o século XX foi o século das 'Imagem', no sentido da ampliação de seu uso. Mais que só o uso, nas últimas décadas do século XX houve aumento, também, de estudos teóricos sobre essa importante temática. Concordando com autores da área, acrescentamos que o século XXI é o século dos 'estudos sobre' 'imagens', ou seja, da reconstrução filosófica e epistemológica da 'imagem' na busca por compreendê-las no longevo processo histórico humano.

Essa busca por organização teórica pode ser observada na ampliação de publicações sobre o tema. Souza, Rego e Gouvea (2010), ao analisarem artigos publicados entre 1998-2007, observaram um aumento significativo de temas ligados ao estudo da 'imagem' no Ensino de Ciências. As autoras estão realizando uma nova pesquisa sobre o período de 2008 a 2018 e o número de estudos ampliou-se ainda mais (o material ainda não foi publicado, mas, em contato com as autoras, tivemos acesso à parte dos dados). Exemplificamos esta ampliação de estudos sobre o tema em uma área de conhecimento, a de Ensino de Ciências, que, apesar de usar com muita frequência as imagens, não dispõe de uma tradição de analisá-las, diferentemente do

---

1 Cito apenas uma de suas poucas publicações em português, *Teoria do Acto Iconico*, pois a maioria encontra-se em inglês e alemão. Ver resenha em Pessi e Pessi (2018).

que observamos em áreas como: Artes Visuais, História, Letras, Jornalismo, Geografia, Design e Arquitetura, nas quais há uma ampliação ainda mais evidente. Na última década, observamos a multiplicação de eventos, grupos de pesquisa e linhas de pesquisas que discutem o tema 'imagem' (Diretório de Grupos de Pesquisa no Brasil, Lattes, CNPq, 2020)[2]. Um exemplo de evento importante é Encontros Nacionais de Estudos da Imagem (Eneimagem)[3], realizado no estado do Paraná, pela Universidade Estadual de Londrina, desde 2007 (o evento é bianual e tornou-se internacional).

Diante desse universo de pesquisas, estudos e eventos, este livro não tem a pretensão de explorar de forma ampla uma determinada área ou um referencial teórico sobre o tema, mas sim propiciar o diálogo entre pesquisadores que estão realizando estudos/pesquisas sobre a 'imagem' com referenciais que pautam nossas discussões acerca do tema.

Entre nossos referenciais nacionais mencionamos Fayga Ostrower. Artista e pesquisadora, é uma referência para a área de Artes Visuais, cuja obra mais conhecida é o livro *Criatividade e Processos de Criação*, publicado pela primeira vez em 1977, mas que continua atual para todos aqueles que se aventuram nesse campo de estudos. Já entre nossos referenciais internacionais, optamos por trazer a discussão da 'imagem' por intermédio de dois pesquisadores contemporâneos que atuam no espaço universitário: Horst Bredekamp e Klaus Sachs-Hombach.

Professor na Universidade Humboldt de Berlim, membro permanente do Instituto de Estudos Avançados de Berlim e Presidente do Laboratório Interdisciplinar Imagem, Conhecimento e Forma, Bredekamp desenvolve pesquisas relacionadas à 'imagem'. Entre suas obras, uma das poucas traduzidas para o português é *Teoria do Acto Icónico,* que aborda um estudo teórico sobre o tema 'imagem'. No livro, Bredekamp faz uma reflexão sobre os significados das imagens no decorrer de diferentes períodos históricos, chegando à contemporaneidade, quando o autor destaca a relação histórica da 'imagem' com a construção e reconstrução da visão dos outros sobre o mundo e sobre as próprias imagens (Bredekamp, 2015). Sachs-Hombach é professor da Universidade de Tuebingen (também na Alemanha) e Diretor Adjunto da Sociedade para a interdisciplinariedade da Ciência da Imagem (*Gesellschaft für Interdiszplinäre Bildwissenschaft – GIB*[4]). Esse grupo realiza importantes discussões sobre o tema. Destacamos aqui a proposta dessa Associação de promover uma 'ciência interdisciplinar da imagem', em especial por meio da organização de campos de estudo interessados nessa área, bem como pelo incentivo ao desenvolvimento constante de metodologia e métodos para uma ciência interdisciplinar da 'imagem'.

---

2 Numa busca restrita à região sul, ao pesquisarmos Grupo de pesquisa – CNPq, encontramos 25 grupos com o termo 'imagem' no título e 27 que têm 'imagem' em suas linhas de pesquisa.

3 Ver http://www.uel.br/cch/his/ledi/ledi2015/?page_id=57.

4 Ver http://www.gib.uni-tuebingen.de/gib/wissenschaftliche-offentlichkeit-2.

O objetivo do presente livro é, portanto, estabelecer um diálogo sobre o tema 'imagem' entre referenciais nacionais, referenciais alemães e os estudos de pesquisadores/professores de nosso grupo de pesquisa e de alguns convidados. Um diálogo interdisciplinar sobre o tema 'imagem', essa foi a gênese deste trabalho intitulado *Imagem: Diálogos e Interfaces Interdisciplinares*.

O próprio conceito de 'imagem' se apresenta de forma diferenciada em cada um destes textos. Essa aparente indefinição enriquece a proposta, pois a definição acaba por enclausurar a criatividade e a capacidade discursiva e interpretativa a respeito da imagem. Sendo assim, nossa opção foi deixar em aberto e em construção a definição de 'imagem', para que o próprio leitor possa construí-la e reconstruí-la no decorrer dos capítulos.

Organizamos os capítulos dos livros em quatro seções: Parte I – Imagem e Percepção; Parte II – Imagem e Estudos Interdisciplinares; Parte III – Estudos de Imagens na relação Arte x Ciência; e Parte IV – Estudos de Imagens Fotográficas e do Cinema.

A Parte I, *Imagem e Percepção*, foi organizada a partir do entendimento de que a percepção é um processo complexo e, portanto, ao relacionar percepção e 'imagem', é importante compreender a *imagem* como uma representação visual e mental. Incluímos aqui a discussão de uma importante pesquisadora brasileira que trata da 'imagem' relacionada à percepção: Fayga Ostrower aborda a representação visual no capítulo 1, intitulado *A construção do olhar*.

A Parte II, *Imagem e Estudos Interdisciplinares*, apresenta reflexões sobre 'imagem' a partir de discussões interdisciplinares. Em especial aquelas realizadas na Alemanha, pelo estudioso, reconhecido mundialmente pelo seu trabalho com 'imagem', Horst Bredekamp e, também, por Klaus Sachs-Hombach, Vice-Presidente do GIB. Os capítulos que compõem essa segunda parte são: capítulo 2 – *Conversando sobre a imagem como ato icônico: entrevista com Horst Bredekamp*, de Anderson Pedro Laurindo e Marcos Cesar Danhoni Neves; e capítulo 3 – *Argumentos a favor de uma ciência geral da imagem*, de Klaus Sachs-Hombach.

Na Parte III, *Estudos de Imagens na relação Arte x Ciência*, reunimos três pesquisas que discutem as imagens da Arte em sua relação com outras áreas de conhecimento: a Astronomia, a Geografia e imagens de ilustrações científicas consideradas como produção artística, demonstrando a relação existente entre Arte e Ciência nas imagens. Compõem a parte III os capítulos 4, 5 e 6, respectivamente: *Domenico Cresti (Passignano) e a representação imagética da lua galileana*, de Josie Agatha Parrilha da Silva e Marcos Cesar Danhoni Neves; *Geografias e a Arte da Pintura: agenciamentos Vermeer-Espinosa*, de Cláudio Benito Oliveira Ferraz; e *As imagens dos estudos observacionais de Maria Sibylla Merian (1647-1717) no Ensino de Ciências*, de Elaine Ferreira Machado e Awdry Feisser Miquelin.

Na Parte IV, *Estudos de Imagens Fotográficas e do Cinema*, reunimos pesquisas que trabalham com imagens fotográficas, duas ligadas a imagens fixas e uma que relaciona

fotografia com cinema. Compõem essa parte os capítulos: 7 – *Arte & Fotografia em movimento perpétuo*, de Patricia Camera; 8 – *A Força e o sentido da fotografia de Oded Balilty*, de Carlos Alberto de Souza e Letícia Dovhy; e 9 – *Cinema: elementos constituintes da imagem em movimento*, de Nelson Silva Júnior.

Os capítulos apresentados têm como foco central a 'imagem' e expõem diferentes visões e metodologias em suas discussões. Essa diferenciação é fundamental para nossa proposta, pois abarca diferentes possibilidades de análises sobre o tema. Compartilhamos algumas reflexões de Morin, Ciurana e Motta (2003, p. 20, grifo nosso):

> Em *Notas de um método*, María Zambrano refere-se a uma **metafísica para a experiência**, assinalando a peculiaridade de um **método-caminho** que transite entre a experiência da pluralidade e da incerteza, experiência que hoje a educação deve encorajar, estabelecendo uma relação direta com a revelação da multiculturalidade das sociedades no *âmago* da planetarização.

Nessa discussão sobre método, que teoricamente deveria ser mais hermética, observamos a possibilidade de uma abertura para novos caminhos. Concordamos com esse entendimento de que é necessário apresentar possibilidades de metodologias, experiências e pesquisas na busca de novos conhecimentos. Se continuarmos presos às tradições e métodos rígidos, nossas pesquisas pouco contribuirão para a pluralidade vivenciada da contemporaneidade.

Importante destacar que cada área de conhecimento conta com distintas concepções e formas de abordar a 'imagem'. Tal pressuposto justifica as diferentes metodologias adotadas no decorrer dos capítulos do livro. Na estrutura da obra apresentaremos, de um lado, distintas metodologias provenientes de diferentes áreas e, de outro, novas possibilidades de refletir crítica, teórica e metodologicamente sobre estudos, pesquisas e produções ligados à 'imagem'.

Umberto Eco, no ano de 1963, ao participar de um Congresso intitulado 'O mundo de amanhã' na Universidade de Perugia, reporta-se à imagem do 'homem de amanhã'. O autor apresenta a citação de Platão, em *Fedro*, sobre o faraó Thamus, que, ao receber a proposta de escrita pelo deus Theut, não aceitou a ideia de que a escrita trazia apenas benefícios para a humanidade, pois ela poderia atrapalhar a capacidade de interiorizar o saber na memória, entre outras coisas. Para Eco, o faraó cometeu um erro que muitas vezes cometemos diante de algo novo: incapazes de redefinir a 'imagem' de homem que temos, ficamos presos ao modelo do antigo homem. Eco continua:

> Hoje, quando tentamos elaborar uma imagem de um **homem de amanhã**, caímos voluntariamente nesse equívoco, diante da

> irrupção de fatos tecnológicos novos, tratamos de confrontá-los à nossa imagem do homem (deduzindo daí a negatividade dos fatos tecnológicos em questão, na medida em que parecem contrários a esta imagem), sem pensar que, ao contrário, os fatos tecnológicos novos modificam radicalmente a imagem do homem. E é justamente a essa nova imagem (para a qual concorreram) que devem ser confrontadas, pelo menos se pretendemos realizar uma pesquisa que nos habilite a definir e enfrentar a situação histórica (ECO, 2016, p. 260, grifo nosso).

Enfim, ao se pensar esse *homem de amanhã*, temos que estar conscientes que essa *imagem* não está bem definida. Eco (2016, p. 264, grifo nosso) sugere ainda:

> [...] para poder justamente desenvolver um discurso **filosófico** a respeito de um mundo de amanhã, considero que o primeiro passo a ser dado é exatamente o de uma pesquisa interdisciplinar que, reduzindo os vários fenômenos a modelos descritivos, possa então permitir a identificação de similaridades estruturais entre eles e a partir daí proceder ao estabelecimento das relações mais profundas entre os vários fatos, com o objetivo de reconhecer os esboços de um novo panorama antropológico, para a qual será preciso instituir quadros de valores, parâmetros à lua dos quais consiga sustentar racionalidade, humanidade, espiritualidade, positividade de comportamentos humanos que hoje poder parecer aberrantes justamente porque ainda não estamos de posse de um quadro referencial adequado.

Depois de algumas décadas dessa fala de Eco sobre o mundo de amanhã, ainda não temos um quadro teórico definido sobre o nosso mundo presente. Porém, o autor já apresentava como proposta a questão de inquirirmos os conhecimentos mediante o desenvolvimento de ‘pesquisas interdisciplinares’. É esse o caminho que trilhamos aqui e que compartilhamos com os leitores. Pretendemos, então, proporcionar um diálogo interdisciplinar sobre a imagem; diálogo esse que possibilite a construção de conhecimentos que superem as fronteiras disciplinares.

Ao discorrermos sobre a ‘imagem’ nos vêm à mente a necessidade da visão e da observação. A partir desse entendimento, reportamo-nos a Plínio, que, na Antiguidade clássica, escreveu que “[...] a mente é o verdadeiro instrumento da visão e da observação: os olhos funcionam como uma espécie de veículo, que recebe e transmite a porção visível da consciência” (Gombrich, 2007, p. 12). A partir de Plinio, convidamos os leitores a utilizarem esse ‘veículo’, seus olhos, mas a deixarem o verdadeiro instrumento da visão, a mente, guiá-los pelas imagens e textos que apresentaremos no decorrer dos capítulos.

Boa leitura!

Referências

BREDEKAMP, H. **Teoria do acto icónico**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2015.

DIRETÓRIO DOS GRUPOS DE PESQUISA NO BRASIL. Portal: Lattes. CNPq. Disponível em: http://lattes.cnpq.br/web/dgp/por-regiao. Acesso em: 21 jun. 2020.

ECO, U. **A definição de arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MORIN, E.; CIURANA, E. R.; MOTTA, R. D. **Educar na era planetária**. Tradução de Sandra T. Valenzuela. Revisão técnica Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2003.

PESSI, D.; PESSI, I. G. A imagem em ato. Resenha. **Em Aberto**, v. 31, n. 103, p. 217-222, 2018. Disponível em: http://rbepold.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/view/4170. Acesso em: 21 jun. 2020.

SOUZA, L. H. P.; REGO, S. C. R.; GOUVEA, G. A imagem em artigos publicados no período 1998-2007 na área de educação em ciências. **Ensaio Pesquisa em Educação em Ciências**, v. 12, n. 3, p. 85-100, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/epec/v12n3/1983-2117-epec-12-03-00085.pdf. Acesso em: 21 jun. 2020.

Parte I

Imagem e Percepção

CAPÍTULO 1

A CONSTRUÇÃO DO OLHAR

CAPÍTULO 1

A CONSTRUÇÃO DO OLHAR[1]

Fayga Ostrower[2]

Dirijo-me à sensibilidade de cada um. Falarei sobre experiências artísticas e sobre o papel que é desempenhado pela percepção, este espontâneo olhar-avaliar-compreender (de fato, a palavra 'percepção' já conota a compreensão). E vocês vão entender, à medida que certos problemas estarão sendo colocados, o quanto os processos de percepção se interligam com os próprios processos de criação. O ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar. Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação. Isto se traduz na linguagem artística de uma maneira extraordinariamente simples, embora os conteúdos sejam complexos.

I

Ao invés de conceitos, começarei logo com ilustrações a fim de poder demonstrar certos princípios básicos da linguagem visual (que permitem uma 'avaliação objetiva' de obras de arte). Inicio a exposição com algumas das imagens mais antigas produzidas pelos homens (Figura 1.1). São desenhos que foram encontrados no teto e nas paredes de cavernas pré-históricas, que têm, supõe-se, entre 20 mil e 25 mil anos, datando, portanto, de um período anterior à última glaciação na Terra. Não se tem certeza, ou talvez nem seja possível sabê-lo, se os autores destes desenhos (feitos ao longo de séculos ou milênios) já pertenciam à moderna raça *homo sapiens* ou a uma raça humana anterior. As origens da arte, de qualquer maneira, remontam a épocas mais longínquas. Mas a propósito das imagens pré-históricas, quero fazer alguns comentários que, penso, nos serão úteis para a compreensão de problemas de criação artística em geral.

---

1 O texto *A construção do olhar* foi originalmente produzido por Fayga Ostrower para o ciclo de conferências *O olhar*, coordenado pela equipe do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Fundação Nacional de Arte – Funarte. O curso foi realizado, na década de 1980, nas cidades Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Brasília com o apoio do Serviço Social do Comércio – SESC (Nacional e Regionais do Rio, São Paulo, Curitiba) – e da Universidade de Brasília. A republicação foi autorizada pela sua filha que representa o Instituto Fayga Ostrower (Ver explicação das alterações realizadas no Apêndice 1).

2 Fayga Ostrower (1920-2001) ver biografia completa ao final do capítulo (Anexo 1).

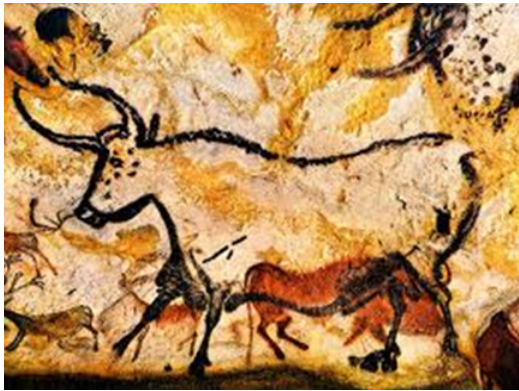



Figura 1.1 - Detalhe do teto: touro e cavalos. Ca 20 mil anos. Caverna de Lascaux, França.
Fonte: Projet culture (2012).

Embora os desenhos das cavernas tenham sido produzidos por tribos primitivas (primitivas em relação ao posterior desenvolvimento histórico da sociedade), devemos entender que aqui não se trata de obras infantis. Do momento em que surgem, já as primeiras manifestações artísticas do homem dirigem-se de adulto para adulto. Não há absolutamente nada de infantil nestas imagens e também nada de 'primitivo', no sentido de primário. Ao contrário, são obras da mais alta categoria artística. Não vamos, portanto, comparar o início da arte com o início de vida de uma pessoa; a arte é um fenômeno de ordem cultural e uma analogia dos dois níveis, biológico e cultural, não faz sentido, além de não ser verdadeira.

Cabe esclarecer algo a respeito da técnica destes desenhos, pois, na arte, a técnica sempre se torna uma questão de formas e conteúdos expressivos. Na realidade não se trata de simples 'desenhos', traçados numa folha de papel. São incisões feitas na rocha, com o único instrumento de que o homem dispunha naquela época: uma pedra. Então era pedra contra pedra. Acompanhando a conformação natural da própria rocha, ou seja, aproveitando certas cavidades ou saliências que pudessem sugerir as formas do animal, o artista gravava os sulcos das linhas de contorno, colorindo as áreas com pigmentos naturais: terra, que são os tons de ocre, óxido de ferro para o vermelho, carvão para o preto. Tais pigmentos eram misturados a gorduras animais e esfregados na superfície áspera das rochas.

Outro fato significativo: as cavernas pré-históricas são labirintos naturais de galerias subterrâneas, que às vezes se estendem por quilômetros debaixo da terra. As galerias onde se encontram as imagens são as mais afastadas da entrada (portanto não eram usadas para moradia); nelas não penetrava um raio de luz solar. O artista executava o trabalho numa escuridão quase completa, usando tochas como meio de iluminação (encontraram-se restos de tochas compostas por musgo misturado com gordura animal); evidentemente só se podia iluminar aquele trechinho que estava sendo executado, digamos quinze ou vinte centímetros.

Essas informações servem para podermos avaliar melhor uma série de questões, formais e expressivas, que os desenhos levantam. Quer representem apenas partes da

figura de um animal, quer o animal todo, as imagens têm um 'formato monumental', variando entre um e quatro metros de largura. É de se imaginar que, na escuridão e com a pedra como único instrumento, o artista deveria gastar meses a fio, ou mais, para realizar uma imagem. E como deveria ser tarefa difícil, além de exaustiva. Talvez o artista fosse alguém de reconhecida habilidade – e de poderes especiais – liberado pelo grupo de outras tarefas coletivas, talvez até mesmo da caça, para poder dedicar-se à execução das imagens. No entanto, apesar de somente poderem enxergar um trecho mínimo de cada vez e nunca o conjunto todo da imagem, os artistas jamais perdem a coerência das formas e o senso de proporções. O que, na monumentalidade das figuras, é algo de extraordinário.

Igualmente extraordinária nas imagens é a caracterização da dignidade e majestade dos animais; sua presença física imbuída de uma nobreza muito grande. O animal como que carrega uma série de qualificações, pelas quais o homem talvez o admirasse e com as quais também se identificasse: a força dos bisontes, a ligeireza dos cavalos, a graça das cervas, etc. Aparentemente, os animais continham um duplo significado: ao mesmo tempo que era necessário matá-los para sobreviver, eles também representavam figuras ancestrais dos homens. Na arte pré-histórica não existe a figura humana (exceto raras representações de feiticeiros, isto é, vultos de animais em posição ereta e com duas pernas). Os homens se identificaram em termos de animais: a tribo dos leões, dos cavalos, etc. (Nos índios norte-americanos, e ainda em grupos aborígenes, hoje, se encontra esse mesmo tipo de identificação, individual e do grupo tribal).

Além da caracterização de certas qualidades, vemos os animais representados em seu momento de maior vitalidade e tensão, estejam vivendo ou mesmo morrendo. A tensão é muito grande, o corpo maciço expandindo, a cabeça encolhida, o olhar fixo. Entretanto, a figuração não abrange todos os animais existentes, e sim unicamente os de caça. Esse é mais um dado que reforça a hipótese da 'magia' ter sido a motivação original, e sempre renovada em sua necessidade, para se produzir os desenhos. Através das imagens, os homens poderiam dominar e possuir os animais. De fato, muitas vezes vemos a silhueta da mão humana posta literalmente em cima da figura do animal – tomando posse dele, numa ação mágica. É provável, também, que nas cavernas se realizassem rituais de caça diante das imagens, como uma espécie de preparo psicológico do grupo para poder enfrentar os animais – devia requerer toda coragem caçar bisontes, touros, ursos, com uma pedra apenas (mais tarde, os homens disporiam de arco e flecha, mas mesmo assim se sentiriam indefesos e incomparavelmente frágeis diante da ferocidade e força física dos animais). Sempre, e cada vez de novo, seria uma questão de vida ou morte.

Jamais, então, o animal é desprezado como mero animal de abate (como hoje, em nossa sociedade). Ao contrário, a atitude que os desenhos transmitem é do mais profundo respeito. Em muitas imagens há, diante da figura do animal tenso, a indicação

de armas depositadas, pedras ou paus. É quase como um gesto de conciliação, os homens pedindo perdão aos animais por terem que matá-los.

As motivações mágicas esclarecem o estilo realista dos desenhos pré-históricos, pois era importante captar e reproduzir fielmente certos aspectos característicos do objeto para poder dominá-lo (não se pode fazer magia numa abstração). Por outro lado, o totemismo esclarece a necessidade de formatos monumentais (enquanto a magia funcionaria também com formatos pequenos), assim como o caráter majestoso dos animais. O animal visto como figura ancestral dos homens: essa visão é uma cosmogonia, uma criação de mundos, uma tentativa de responder ao 'porquê' da vida. Se ainda hoje, numa simples página vem-nos o impacto dessas imagens, sua dignidade, grandiosidade e seu mistério, quanto mais elas deviam impressionar as pessoas que as procuraram nas cavernas escuras, imagens oscilantes entre pontinhos de luz. A presença dos animais e os seus significados deviam ser indubitáveis.

Em nossa imaginação atravessamos agora milênios e entramos na época neolítica. Após a última glaciação, as condições geográficas e climáticas na Terra se alteraram radicalmente; os homens tornaram-se sedentários, pastores e agricultores, e nessa época também se iniciaram os vários artesanatos. Estou mostrando aqui um jarro neolítico, um pote de argila, datando talvez de 3 mil anos antes de nossa era (Figura 1.2). Esse pote vai me dar uma nova oportunidade para tecer alguns comentários sobre a arte em geral. O pote devia ter determinada função, provavelmente a de guardar água ou óleo. Ao observarmos seu feitio, ainda reconhecemos as marcas das mãos, o modo como os dedos moldaram a própria terra. Compreendemos de repente que, quando o artesão moldou o pote, dando certas subdivisões, tessituras, ornamentos ao volume bojudo e às beiras finas, dando uma ordenação às formas do pote, no fundo ele estava dando uma ordenação a si próprio.

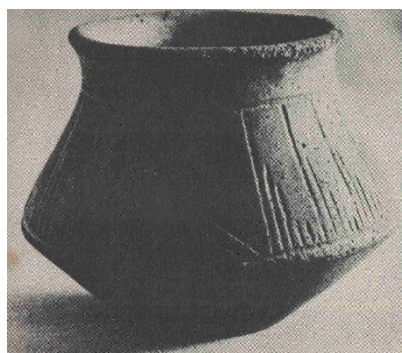



Figura 1.2 - Jarro Neolítico. Barro cozido. Cerca de 3 mil anos a.C. Museu de Constança, Romênia.
Fonte: A autora.[3]

3 Imagem utilizada por Fayga Ostrower no texto original (não localizamos outra fonte de referência com essa imagem).

Esse é um aspecto da maior importância, pois explica o que significa para nós 'ver obras de arte'. Olharíamos para elas por mera curiosidade, para saber que técnicas os homens já conheciam, quais eram os utensílios de sua casa, como se vestiam, ou outros detalhes de seu dia a dia. Tal curiosidade seria satisfeita logo à primeira vista. Mas nós voltamos a ver o mesmo jarro, o mesmo quadro, a mesma escultura uma segunda vez ou uma décima vez ou mais. Então deve haver outros motivos também, outras coisas que queremos saber. De fato, vemos a face interna do artista, sua alma, seu ser. Pois ao dar forma ao jarro, o homem encontra formas de compreensão de sua própria vida, ordenando-se e moldando-se espiritualmente. As formas de ordenação implicam um depoimento do artista/artesão sobre suas vivências e sobre o sentido do ser: é isso que nos comove tão profundamente nas obras de arte. Elas estabelecem um diálogo conosco e, para retomar esse diálogo sempre de novo, vamos aos museus, voltando às mesmas obras.

E é assim também que entendemos o próprio fazer artístico. Consciente ou inconscientemente, há sempre um depoimento sobre o sentido de viver. A obra de arte não é uma mera mercadoria, assim como produzir mercadorias não é a meta da criação artística. Longe disso. Pode acontecer agora, porque no século XX existe o contexto da sociedade de consumo e, nesse contexto, existe um mercado de arte, que obriga os artistas a se transformarem em produtores de uma mercadoria de luxo, absolutamente dispensável, para a qual, além de tudo, ainda precisam procurar uma clientela. Dito assim, parece um absurdo; infelizmente não deixa de ser a triste realidade social com que nos defrontamos. Mesmo assim, não há por que elevá-la à categoria de Lei da Natureza ou Meta de 5 milhões de anos de evolução humana. Esperemos que nossos filhos e netos já possam viver numa realidade mais digna e mais criativa, mais humana. De qualquer modo, a essência da arte diz respeito ao nosso ser espiritual. É área de outros valores.

Olhamos para este jarro chinês, de bronze, datando aproximadamente do século XI a.C. (Figura 1.3). Os ornamentos sinuosos são incrustações de prata e ouro (técnica que os chineses já dominavam à perfeição). Ao seguirmos as formas volumosas do jarro, a tampa, as alças, a justeza das proporções, tudo de rara sensibilidade e beleza, sentimos um enaltecimento de nosso ser. E que prazer, que íntima gratificação! É um sentimento que tem muito a ver com um gesto de amizade que nos diz: 'Você é um ser humano, tem que enfrentar terríveis conflitos, já porque você é consciente e sabe de si próprio e dos outros; mas também as coisas podem ser muito lindas, a vida é muito rica, porque você é um criador de formas'. Tudo isso compreendemos intuitivamente nas formas deste jarro chinês. Daí querermos voltar a vê-lo, ou outros jarros, porque eles nos dão a coragem de viver e de enfrentar os dias de hoje e os amanhãs que nos esperam.

Figura 1.3 - Jarro chinês de bronze. Dinastia Chou. Século XI a.C. Freer Gallery, Washington.
Fonte: A autora[4].

Passamos ao Egito. Olhando para as esculturas monolíticas, de divindades ou de faraós divinizados e idealizados com traços de eterna juventude e força física, vendo as figuras inteiramente imóveis, com os braços colados ao corpo, cilindros onde não existe uma única abertura – percebemos algo sobre o sentido de imortalidade na permanência da matéria, a eternidade do presente que caracteriza sua visão de mundo e, consequentemente, o estilo da arte egípcia. Nesta pequena estátua cicládica[5], de mármore (Figura 1.4), acompanhamos a transição para a arte grega. Se reconhecemos a herança da arte egípcia, na visão da imobilidade e solenidade, já há, porém, uma certa transparência, uma finura que não existia no Egito. Por outro lado, a arte cicládica mostra algo que haveremos de reencontrar, hoje em dia, na tendência chamada 'minimalista': a redução ao essencial tanto da forma quanto da própria matéria com que lida o artista. Por exemplo, esta obra cicládica, uma cabeça de mulher; vista num primeiro relance, ela até poderia parecer ser feita por Brancusi[6] (só que à elegante austeridade de Brancusi falta o mistério e a densidade mágica que encontramos na arte cicládica).

---

4 Imagem utilizada por Fayga Ostrower no texto original (não localizamos outra fonte de referência com essa imagem).

5 Refere-se à arte cicládica, que foi descoberta nas ilhas Cíclades do mar Egeu e datadas do período da Idade do Bronze (de 3.000 a 2000 a.C.).

6 Constantin Brancusi (1876-1957) foi um escultor abstracionista romeno nascido em Hobita. **É** considerado o pioneiro da escultura abstrata. Em sua obra é possível observar a influência da escultura arcaica e do primitivismo da forma (Faria, 2019).

Figura 1.4 - Estátua cicládica em Mármore. 2.000 anos a.C. Museu Arqueológico Nacional, Atenas.
Fonte: Neves (2017a)[7].

Atravessamos vários séculos e chegamos agora à outra fase da arte grega, ao estilo arcaico. As figuras esculpidas ainda têm a severidade de colunas de um templo, mas há na sua postura uma certa animação que vai mostrar, em visão retrospectiva, em que direção a arte grega se encaminha estilisticamente. Nesta figura, Kouros, do século VII a.C. (Figura 1.5), notamos tanto uma mobilidade quanto também uma tensão maior, é a tensão da energia contida: observem a postura ereta, os braços curtos, músculos como que encolhidos, as coxas largas, os pés firmes, o peito contraído. Agora as figuras agem, colocam um pé na frente do outro, elas podem se movimentar no espaço; a própria musculatura do corpo começa a ser modelada. Há uma nova vitalidade. E os rostos começam a animar-se com um estranho sorriso. É algo de extremamente comovedor. Há cabeças bastante mutiladas pela ação do tempo, chuvas, vento, pelas guerras. Mas em qualquer fragmento ainda se encontram vestígios de uma ligeira distensão muscular e se reconhece este sorriso enigmático. Parece um acordar da humanidade, que sorri para a vida.

7 Substituímos a imagem apresentada no capítulo de Fayga por uma fotografia (com recorte) da mesma estátua. Fotografia original de Marcos Cesar Danhoni Neves (Neves, 2017a).

Figura 1.5 - Kouros. Século VI a.C. Mármore. Museu Arqueológico Nacional, Atenas.
Fonte: Silva (2017).[8]

Entendemos que esses detalhes formais se interligam a toda uma visão de mundo. Vejam: enquanto as esculturas egípcias eram destinadas a serem enterradas junto com os mortos, as esculturas gregas eram colocadas em praça pública para serem vistas pelos vivos. Portanto, há uma outra abordagem, outros valores no viver. Nesta figura de bronze de Poseidon (Figura 1.6), tudo já é o movimento. A figura está pousada apenas na ponta de um pé e no calcanhar do outro pé – em equilíbrio perfeito. É uma das maravilhas do mundo, toda ela uma síntese de mobilidade e equilíbrio. Com seus braços abertos, a figura domina o espaço vazio à sua volta, circunscrevendo-o como se fosse um círculo cósmico em que o homem se insere.

---

8 Substituímos a imagem apresentada no capítulo de Fayga por uma fotografia (com recorte) da mesma estátua. Fotografia original de Josie Agatha Parrilha da Silva (Silva, 2017). Na etiqueta de identificação junto à estátua no Museu Arqueológico Nacional, em Atenas, consta (tradução nossa): Estátua de um Kouros. Mármore Pariano. Encontrado em Anavyssos, Ática. Foi levado para a França de onde retornou para Atenas em 1937. O corpo é poderoso e articulado com ênfase na musculatura. A estátua era funerária e estava sobre o túmulo de Kroisos, como indica a epigrama na base: “Pare e chore no túmulo de Kouros morto, a quem o furioso Ares destruiu quando lutou entre os defensores”. Cerca de 530 a.C.

Figura 1.6 - Poseidon**.** Século V a.C. Escultura em bronze. Museu Arqueológico Nacional, Atenas.

Fonte: Neves (2017b)[9].

Quando chegamos à arte clássica grega, a movimentação crescente torna-se uma música visual, cada detalhe uma linha rítmica, corpos, braços, pernas, panejamentos, pregueados, ornamentos, tudo se movimentando, fluindo, cantando, em espaços que o homem já domina com liberdade. Essa noção da liberdade é compreendida de uma maneira nova: uma liberdade dentro de limites. Não se trata de esquemas rígidos ou proibições, e sim de normas que são compreendidas como delimitações naturais, e por isto válidas, da experiência humana. Assim, o artista pode até ultrapassar os limites, sem romper a ordenação interna de certas normas, por exemplo, das proporções. A vida se transforma e, ao mesmo tempo, as transformações tornam-se um valor da permanência do ser. Essa qualificação da arte clássica – o equilíbrio justo entre o dever e o ser – é reconhecida em qualquer imagem da época – por exemplo, no artesanato de ânforas brancas, chamadas *Lecitos*; eram ânforas rituais, fúnebres, colocadas nos túmulos. Quero mostrar um desenho de ornamentação e, ainda, um detalhe do perfil da mulher, para perceberem com que liberdade e maestria o artista, artesão anônimo, traçou a linha do braço e da articulação da mão. Com que naturalidade essa linha de contorno mostra o arredondado do braço, os volumes na contração do braço e

9 Substituímos a imagem apresentada no capítulo de Fayga por uma fotografia (com recorte) da mesma estátua. Fotografia original de Marcos Cesar Danhoni Neves (Neves, 2017b). A placa de identificação informa: Estátua de Zeus ou Poseidon. Encontrada no mar do Cabo de Artemísio, ao norte de Eubeia. Sua identificação como Zeus ou Poseidon é controversa. É um dos poucos exemplares em bronze preservados do Estilo Severo, que dá uma noção de movimento e anatomia. Trabalho de um grande escultor do início do Período Clássico, cerca de 460 a.C. (Tradução da etiqueta de identificação no Museu Arqueológico Nacional).

da mão[10]. É sobretudo nestes desenhos dos Lecitos que se inspira Picasso, em sua chamada fase 'clássica'. Reparem no quadro de Picasso[11], as articulações de braços e pernas – como ele entendeu bem a arte grega. Evidentemente, ele não a imita, ele percebe nela algo de 'essencial', essencial também para Picasso, e o absorve em sua própria visão, expressando sempre o feixe de sensibilidade e experiência possíveis no século XX.

Por fim, quero apresentar uma madona romântica, do século XIII (Figura 1.7). Novamente poderão identificar uma visão de mundo através da imagem: o espaço é inteiramente plano, e tanto as figuras representadas quanto os meios para representá-las, as cores, superfícies, linhas, têm caráter simbólico. O ouro do fundo, por exemplo, correspondia à cor do Paraíso; era um dado fixo, assim como a Virgem sempre trajava um manto azul sobre um vestido vermelho, ou então o olhar e a posição da madona ou o gesto de Cristo. Eram atributos simbólicos. Compare-se agora a imagem românica com uma imagem pintada 150 anos depois, sobre o mesmo tema (Figura 1.8). O autor é Rafael, pintor renascentista. Neste quadro, a significação religiosa da madona permanece a mesma, no entanto, o contexto é outro, ou seja, estamos diante de uma nova concepção de mundo. Os corpos não são mais planos, eles se tornam físicos, ocupando espaços físicos, eles respiram, existe ar em torno deles; o peso do corpo da madona faz com que todo o universo em torno dela se torne um mundo corpóreo, de matéria e natural plasticidade. Agora é possível medir as magnitudes e distâncias, que não são mais vistas, através do prisma simbólico, como qualidades imensuráveis da existência divina. A figura de Cristo se transforma em *bambino*, uma criança, e São João também. Duas crianças que brincam com a mãe, pois a madona se torna uma figura materna. Na arte românica, a madona jamais representa uma 'maternidade'; ela era um símbolo divino, assim como Cristo representava Deus. 'Revelar o divino', era essa a função da arte; jamais as imagens poderiam ser de natureza sensual. Então, a partir do mesmo motivo pictórico (assunto), é possível encontrarmos interpretações expressivas e visões da vida inteiramente diferentes.

10 A imagem descrita não aparece no texto original. No Apêndice 2 apresentaremos uma sugestão de imagem que pode contribuir para a análise apresentada por Fayga.

11 A obra de Picasso não aparece no texto original. No Apêndice 2 apresentaremos uma sugestão de imagem que pode contribuir para a análise apresentada por Fayga.

Figura 1.7 - Giovanni Fei. Madona romântica [Madona com menino Jesus]. Museu Opera del Duomo, Siena.

Fonte: Giovanni Fei (1385)[12].

Figura 1.8 - Rafael. Madona no prado. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fonte: Rafael (1505)[13].

12 A imagem apresentada por Ostrower como *Madona romântica, do século XIV* foi localizada com a denominação *Madonna da Humildade.*

13 No texto a imagem não é apresentada pelo nome, e sim pelo seu autor, Rafael. A obra é muito utilizada em livros de história da arte, portanto, muito conhecida.

II

Como é que posso saber de tudo isso? Eu não falo grego ou egípcio, nem sei, nem ninguém sabe, a língua que os homens pré-históricos falavam. Tampouco conheço as circunstâncias de vida dos artistas que produziram as obras. No entanto, penso que o que aqui formulei, diante dessas obras, foi perfeitamente aceitável, que não apresentei despropósitos ou meras fantasias literárias. E falei sobre questões das mais sérias da vida: sobre os valores e o sentido de viver. Penso também que todos aqui presentes interpretaram as obras de modo similar.

Então que milagre é esse, de na arte existir uma linguagem que é acessível a todos, independentemente do fato de as obras terem sido criadas em culturas e épocas diferentes, há 500 ou 5 mil anos atrás? Que tipo de linguagem seria?

De fato, estamos na presença de uma '**metalinguagem',** que serve de referencial a todos os modos de comunicação humana: é a linguagem de '**formas de espaço'.** Talvez vocês se admirem: "Mas que linguagem esotérica e estranha!" Ela não tem nada de estranha. Ao contrário, é a expressão direta de vivências existenciais que todos nós fazemos de modo semelhante, todos os seres humanos, no Brasil ou na China, hoje ou há cinco milênios atrás. Cada pessoa passa pelas mesmas experiências do espaço, para poder crescer, tornar-se consciente e conquistar sua identidade pessoal.

Quando nasce uma criança, ela começa logo a movimentar-se. Mexe com os braços, as pernas, a cabeça, o corpo todo. Embora sejam aleatórios, esses movimentos já deixam um registro na musculatura e no sistema nervoso, no próprio ser da criança. O bebê ainda não está consciente, ele está se tornando consciente. O processo de conscientização é tão gradativo que não se pode dizer: neste dia aconteceu isto e naquele dia aquilo, o bebê sorriu e agora sorriu de novo, e daqui a dois meses ele terá atingido o limiar do consciente. De fato, o processo se inicia a partir do primeiro momento de vida. Já duas ou três semanas depois de nascer, o bebê começa a sincronizar os olhos, focalizando os objetos. Mais duas ou três semanas e ele poderá sincronizar o movimento dos olhos com o das mãos. Aos três meses, o bebê tenta apanhar coisas e segurá-las, e esse segurar e apanhar as coisas vai ser acompanhado por todo um processo não só de conscientização, mas também já de simbolização. Ele presta atenção às pessoas que chegam e saem, o seu olhar acompanhando-as nas várias distâncias. Ele observa os objetos com que lida. Já aos cinco meses é possível mostrar uma mamadeira ao bebê, talvez apenas o bico, pois o bebê não precisa ter o objeto inteiro diante de si para reconhecer uma determinada situação: "Esta é uma mamadeira e eu vou comer". Evidentemente, o bebê não se dá conta disto nessas palavras, mas já será possível acalmá-lo e dizer-lhe: "Espere um instantinho, primeiro vou te limpar e em seguida você vai comer". E

o bebê já se torna capaz de esperar (um pouquinho) pela refeição – o que nenhum animal faria.

A multitude de formas espaciais será descoberta pelo bebê através do próprio viver: ele olha, pega, segura, apalpa, bota tudo na boca, a fim de saber se é uma coisa dura ou mole, lisa ou áspera, redonda ou pontuda, etc. Daqui a pouco, começa a brincar, escondendo os objetos e reencontrando-os. Aprende que mesmo quando desaparecem de seu campo visual, os objetos não deixam de existir. De qualquer modo, passam a existir em sua imaginação e na memória que se forma. Aos seis meses o bebê já se senta; sua mobilidade cresce e com ela o tipo de experiência que pode fazer; as mãos exploram incessantemente o meio ambiente, os dedos ganham um toque firme, preciso e delicado ao mesmo tempo. Com um ano a criança fica de pé, assumindo a posição ereta, típica do homem. Começa a andar. E corre. Mexe em tudo e se mete em todas as situações possíveis e impossíveis, debaixo de tudo, subindo em tudo.

Assim, a criança está explorando o mundo em torno dela, descobrindo-se nele, ela própria sendo um espaço dentre espaços maiores. Brincando com os objetos, jogando-os para longe e depois correndo para apanhá-los – e sempre é ela que está no meio de tudo isso –, há um contínuo processo de conscientização e identificação, que se dá através dessas descobertas espaciais. Quando a criança começa a falar, ela já tem todo um acervo de experiências, a vivência de tamanhos e distâncias, da configuração de objetos, suas formas, cores, feitios, tessituras, gostos e cheiros, se são grandes ou pequenos, alcançáveis ou inalcançáveis, prazerosos ou não. Ainda que as referências afetivas sejam da própria personalidade que está se formando, pois é em relação a ela mesma que a criança ganha a visão de mundo, esse é um universo comum que se compõe de espaços vividos.

As primeiras experiências espaciais não podem ser abreviadas nem substituídas. Cada um as faz por sua vez, uma única vez. Mas todos passam por esse processo da mesma maneira e com as mesmas referências biológicas. Embora mais tarde em nosso desenvolvimento possamos integrar outras experiências culturais, de acordo com o destino de cada um, antes de nos diferenciarmos individualmente e culturalmente, temos que aprender a sentar, engatinhar, andar, temos que tocar nas coisas e segurá-las junto ao nosso corpo para reconhecer o que são e como são, e para poder saber a respeito de nós. Nesse primeiro estágio de conscientização, as referências básicas são as mesmas para todos, e também a língua é a mesma, pois as formas de espaço constituem tanto o ‘meio’ como o ‘modo’ de nossa compreensão. Fornecendo as imagens para nossa imaginação, o espaço se torna o mediador entre a experiência e a expressão. Só podemos mesmo pensar e imaginar mediante imagens de espaço.

Assim, o espaço será o referencial ulterior de todas as linguagens. Observem que quando falamos, isto é, quando nos comunicamos no nível verbal, as palavras

que usamos para transmitir o conteúdo de uma experiência sempre incorporam imagens de espaço. Se, por exemplo, digo que alguém é 'profundo' ou 'superficial', estou usando imagens espaciais. Alguém 'desligado' ou 'concentrado', novas imagens espaciais. Se digo 'compreender', estou usando uma imagem: 'con = junto, prender = ligar uma coisa à outra'. E isto não só em português, em inglês também: *to comprehend* (as mesmas imagens) e, ainda, *to understand*, *under* que significa embaixo, *stand,* estar de pé; então significa: ter uma base para poder entender. Em qualquer língua, é preciso recorrer a imagens do espaço a fim de tomar conhecimento de algo e comunicá-lo a outros. Vejam que isso se estende aos prefixos dos verbos, que são os modos de ação. Todos os prefixos representam indicações de espaço. Por exemplo, no caso de um verbo como *pôr*: *com*por, *ex*por, transpor, *dis*por, *su(b)*por, *super*por, *inter*por, *im*por, etc. Sempre o prefixo esclarece em que sentido devemos entender a ação: se as coisas se juntam ou se separam, se são contrárias ou afins, se estão orientadas para cima ou para baixo, se estão sendo atravessadas ou correm diretas; enfim, há cada vez uma indicação espacial definindo o *como* dessa ação.

III

Voltamos às artes plásticas – linguagem visual composta unicamente de termos espaciais. Veremos que, numa imagem, qualquer linha funciona como se fosse uma seta. Ela diz: "Olhe para mim, siga daqui para lá", e nós somos obrigados a olhar assim como o artista a colocou, seguindo ao longo dessa linha e na direção que ela indica. O mesmo ocorre com relacionamentos formais de cores, superfícies, volumes, contrastes e ritmos visuais. Eles sempre configuram situações espaciais – e nós as interpretamos espontaneamente.

Quando o artista começa a criar uma imagem, ele parte de um plano pictórico, uma superfície. Essa superfície ainda está vazia, não há nada dentro dela, mas ela já constitui uma forma espacial. Cabe ver o seguinte: a superfície tem margens, limites, e, por 'ter limites', 'tem uma forma'. Se eu afirmar, por exemplo, que este ponto se encontra no centro do retângulo (Figura 1.9), vocês concordariam comigo? Ou não? Não. Têm toda razão, o ponto não está no centro. No entanto, para chegar a essa conclusão, nem era preciso medir a superfície, bastou olhar para as margens do plano, seus limites. Imediatamente tais limites projetam uma estrutura interna com núcleo central, onde se cruzariam os eixos. Assim todos puderam concluir que, neste retângulo, deve existir algum ponto que identificaria o centro da estrutura formal, mas não seria o ponto marcado por mim. A partir de limites, portanto, intuímos a existência de uma estrutura interna. 'Forma' significa, sempre: 'estrutura, organização, ordenação'.

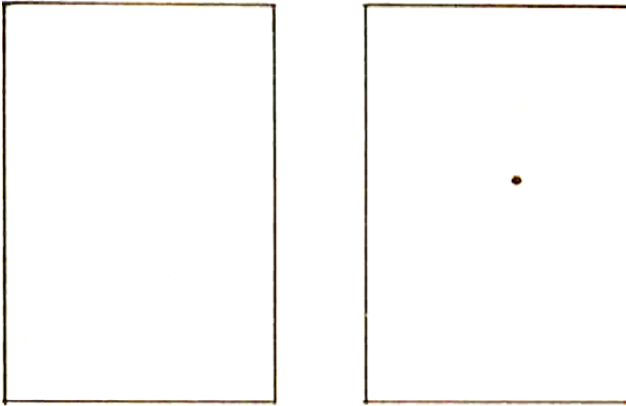



Figura 1.9 - Desenho-esquema I.
Fonte: Fayga Ostrower.

Isto é muito importante, pois só podemos *perceber* formas ou ordenações que sejam 'delimitadas'. O que não conseguimos delimitar, nem conseguimos perceber. Assim, em qualquer área do conhecimento, a compreensão depende da noção de limites – percebemos a partir de limites que se estabelecem no ato da percepção. Temos que aceitá-lo como um aspecto fundamental de nosso próprio ser. (Nem pretendo entrar aqui nas implicações filosóficas que esta noção levanta).

Também só assim podemos conceituar o que sejam as várias unidades, as partes e as totalidades com que lidamos em nossa experiência: reconhecendo os significados das delimitações presentes, ou dando novos significados a novas possíveis delimitações. Por exemplo, ao apreciarmos o conteúdo expressivo de uma obra de arte, seria pouco nos determos apenas em certos detalhes isolados, de figuras ou objetos representados na imagem. Vejam este cálice grego do século V a.C.[14]. Primeiro devemos conhecer a forma global da imagem, demarcada por seus limites concretos, as margens, para em seguida podermos relacionar cada um dos detalhes que nela se encontram. Compreenderemos então que os intervalos têm a mesma importância das figuras representadas, pois são os intervalos que qualificam os espaços das figuras. Esse tipo de qualificação mútua, de intervalos 'negativos' qualificarem as formas chamadas 'positivas', dos vazios qualificarem os cheios, evidentemente não deve ser entendida como avaliação moral (não há nada de moralmente negativo ou positivo nisso), mas sim como definições de linguagem, para que o conteúdo de uma imagem se torne bem claro. Percebendo as subdivisões e, através delas, o ritmo interno e as tensões espaciais de uma forma, percebemos os seus significados (as tensões espaciais correspondendo a tensões de nossos sentimentos, assim como o andamento físico é transposto para o psíquico – nesta imagem, por exemplo, vemos a competição de dois heróis gregos, um encontro de coragem e de grandes tensões).

14 A imagem descrita, de um cálice grego, não aparece no texto original. No Apêndice 2 apresentaremos uma sugestão de imagem que pode contribuir para a análise apresentada por Fayga.

No retângulo seguinte, desenhei algumas linhas horizontais e verticais, e outras diagonais, curvas e espirais (Figura 1.10). Não pretendo analisá-las em termos de geometria 'neutra'. Em primeiro lugar: embora na arte possa existir a objetividade, não há neutralidade, pois a linguagem em si é sempre expressiva. Em segundo lugar: vale frisar que na arte só se formulam imagens de espaços vividos, nunca algum espaço absoluto ou qualquer tipo de conceituação abstrata. Nisso a arte difere da matemática e até mesmo da filosofia. A arte representa sempre a expressão direta de valores que se originam no próprio viver. Daí, a partir de tantas vivências diferentes, existem tantos estilos diferentes: gótico, renascentista, barroco, romântico, realista, impressionista, expressionista, etc.

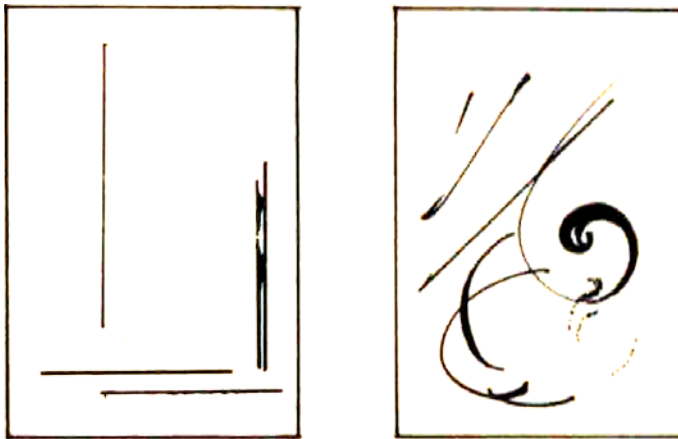



Figura 1.10 - Desenho-esquema II.
Fonte: Fayga Ostrower.

Quando percebemos horizontais e verticais, as identificamos espontaneamente com determinadas situações existenciais. As horizontais sugerem calma, serenidade, sono e morte, sempre situações envolvendo uma certa ausência de movimento e ação. As verticais, por sua vez, são associadas à própria postura ereta do homem. Além disso, a verticalidade sugere um ato de ascensão, associando-se mais uma vez a um processo de elevação e desmaterialização, a uma espiritualização (por exemplo, nas catedrais góticas). Ambas as direções são sentidas como *estáveis*, embora a vertical se nos apresente menos estável do que a horizontal, podendo mais facilmente desequilibrar-se (ao darmos um passo, abandonamos a vertical, nos desequilibramos antes de assumirmos novamente a posição vertical). Contrastando com as horizontais e verticais, que são percebidas como *estáticas*, as direções que delas desviam, diagonais, curvas, espirais, são percebidas por nós como 'dinâmicas', isto é, sugerindo movimento e transformação.

Olhamos para um quadro de Monet[15], uma ponte atravessando um rio. Seguindo as horizontais que predominam nesta imagem, vem-nos um sentimento de calma e de paz. O mesmo sentimento de serenidade nos vem diante desta gravura de Rembrandt[16] (embora a época seja muito diferente: o Barroco). O próprio formato da imagem é uma horizontal bastante acentuada (na proporção de 1:4, uma medida de altura para quatro de largura), sendo essa horizontalidade reforçada por uma série de sequências horizontais em toda a extensão da parte inferior da imagem. Vejam agora que contraste nesta imagem de Rubens[17]; embora também representando uma paisagem, não existe uma única horizontal ou vertical que pudesse acalmar a constante movimentação das diagonais e curvas (árvores, rochedos, nuvens). Assim, o conteúdo expressivo de Rubens torna-se completamente diferente de Rembrandt. Não que por isto Rubens seja considerado um artista menor; de fato, ambos são artistas grandiosos (além de contemporâneos). Mas sua visão de vida é outra. Através do predomínio de diagonais e espirais, Rubens formula a visão de um universo altamente sensual, em transformação constante, num turbilhão de movimentos. Em Rembrandt, a movimentação externa se desloca para a emoção vivida, ela é internalizada e, sobretudo na velhice de Rembrandt, é espiritualizada. Diante de um quadro de Rembrandt velho, esquecemos cores, pinceladas, matéria, entramos num mundo de luz e de compreensão indescritível.

Comparemos agora duas versões sobre o mesmo tema: A última ceia, pintada por Leonardo da Vinci (Figura 1.11) e também por outro grande artista, Tintoretto (Figura 1.12). Da *Ceia* de Leonardo, infelizmente, só resta mesmo a estrutura da própria composição, pois ao longo dos séculos os detalhes foram restaurados e provavelmente falsificados. Nessa composição, predomina a grande horizontal da mesa, com Cristo ocupando o centro, e ainda, dentro da subdivisão simétrica do espaço de profundidade, predominam sequências horizontais convergindo na figura de Cristo. Assim, o quadro de Leonardo transmite um sentimento de ulterior harmonia e de paz transcendental. Tintoretto viveu uma geração depois de Leonardo, mas o que o distingue é o enfoque e a interpretação do próprio motivo. Toda a estrutura da *Ceia* de Tintoretto[18] é baseada em diagonais, a mesa, a posição de Cristo e dos discípulos, os grandes contrastes de claro-escuro. Tudo é assimétrico e extremamente movimentado. Embora a figura de Cristo seja

15 A imagem descrita, um Monet, não aparece no texto original. No Apêndice 2 apresentaremos uma sugestão de imagem que pode contribuir para a análise apresentada por Fayga.

16 A imagem descrita, de Rembrandt, não aparece no texto original. No Apêndice 2 apresentaremos uma sugestão de imagem que pode contribuir para a análise apresentada por Fayga.

17 A imagem da obra de Rubens não aparece no texto original. No Apêndice 2 apresentaremos uma sugestão de imagem que pode contribuir para a análise apresentada por Fayga.

18 A imagem da **Ceia** de Tintoretto, aqui citada, não aparece no original, mas optamos por incluí-la no capítulo. A obra é mais conhecida como A Última Ceia.

visualmente destacada por um halo e maior luminosidade do fundo, ele também está sendo absorvido nessa movimentação. Compreendemos, então, nessa mesma cena uma situação altamente dramática, um conflito e não um momento de paz.

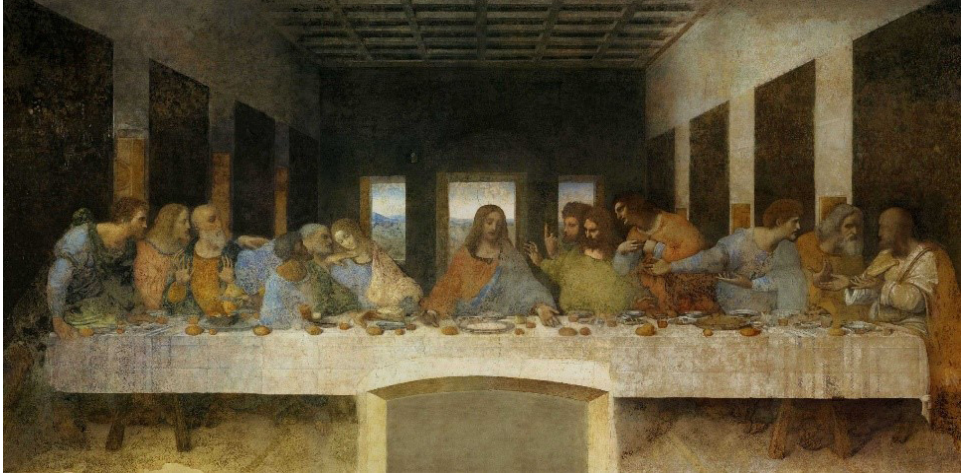
Figura 1.11 - Leonardo da Vinci. **Última ceia**. Convento Santa Maria Delle Grazie, Milão.

Fonte: Leonardo da Vinci (1595-1597).

Figura 1.12 - Jacopo Tintoretto. A ceia [A Útima ceia]**.** Basílica de S. Giorgia Maggiore, Veneza.

Fonte: Tintoretto (1592-1594).

É preciso entender, portanto, que o motivo pictórico, o assunto, representa apenas um ponto de partida para o artista; o conteúdo expressivo da obra nos é comunicado pela estrutura formal. Cabe observar, a propósito, que no Renascimento inteiro não existe uma única crucificação que seja dramática ou trágica. Temos, antes, o sentido de glorificação do que o de sofrimento – na simetria das imagens em torno do eixo vertical da cruz – a agonia e morte de Cristo sendo aceitas como momentos que pertencem à vida, momentos absorvidos pela permanência do ser.

O conteúdo, de serenidade ou de dramaticidade, não existe só em obras figurativas; será encontrado e interpretado do mesmo modo em obras não figurativas, abstratas. Vamos comparar quadros de Kandinsky e Mondrian (Figura 1.13 e 1.14). Novamente temos duas abordagens diferentes, dois modos de ser. Para Kandinsky importava captar o movimento e a constante transformação, visíveis nas muitas diagonais e nas curvas, assim como nos fortes contrastes de cor. Ele queria dizer algo sobre a exuberância dos sentimentos de viver. Já Mondrian buscava a serenidade, no equilíbrio idealizado de espaços também ideais – como que reduzidos a alguns poucos protótipos espaciais: linhas retas, ângulos, retângulos, as três cores primárias, amarelo, vermelho e azul. Vale comentar que Mondrian encontra esse espaço não como matemático (apesar da geometria), e sim como místico (pertenceu a uma seita da teosofia), traduzindo em formas visuais suas aspirações à 'pureza do ser'. E é um caminho longo, de muitos anos, entre o Expressionismo inicial de Mondrian e estas imagens calmas, idealizadas. Caminho nada programado, de sofrimento e luta, caminho de vida.

Figura 1.13 - Kandinsky. Composição. 1910. Museu de Arte Moderna, Paris.
Fonte: Kandinsky (1913)[19].

19 Apresentado por Fayga como composição e mais conhecido como *Estudo para composição VI*.

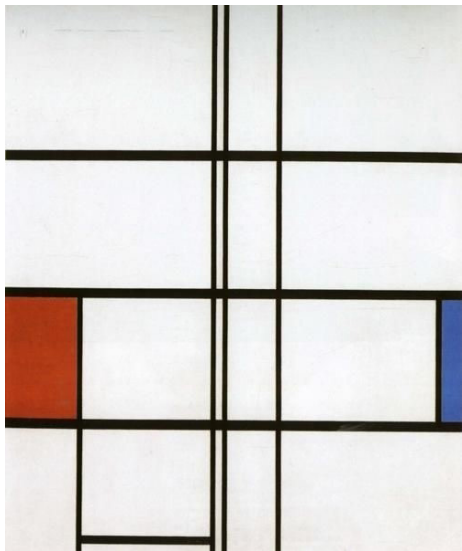



Figura 1.14 - Piet Mondrian. Composição. 1936. Stuttgart, Staatsgalerie.
Fonte: Mondrian (1936).

Outra comparação entre imagens abstratas: são da autoria de dois artistas norte-americanos, Franz Kline e Jackson Pollock, ambos no seu apogeu nas décadas de 1950-1960. A estrutura formal das obras de Kline[20] é geralmente definida através de verticais e horizontais (irregulares e não geométricas), o que confere às suas imagens um alto grau de estabilidade e ao mesmo tempo uma grande presença e nobreza visual. Já as imagens de Pollock são de total inquietação. Não é só o fato de todas as linhas da composição serem tão emaranhadas que não se consegue perceber onde começa uma linha ou termina outra. No caso de Pollock, é preciso dar-se conta da escala física: o quadro que estou mostrando (*Um*, 1950)[21] tem mais de cinco metros e meio. (Figura 1.15). É imenso, um mural. Há uma grande diferença entre uns rabiscos nervosos que se faça, digamos, numa folha de papel enquanto se escuta uma conversa ao telefone e linhas tão agitadas, nessa escala monumental. Porque a referência, nos dois casos, continua sendo a da pessoa humana e sua estatura física. Diante dos quadros de Pollock, nos sentimos perdidos, num labirinto sem entrada nem saída, sem entendermos o tipo de ordenação rítmica que existiria nas linhas. Daí o conteúdo expressivo ser de ansiedade, de angústia mesmo, mais do que apenas nervosismo. Mas Pollock diz alguma coisa de muito verdadeiro sobre as vivências do homem contemporâneo e ele o diz em termos de linguagem artística, enriquecendo-a. Daí seu indubitável valor como artista.

---

20 Incluímos uma obra do artista Kline para contribuir para a compreensão das análises de Fayga – ver Apêndice 2.

21 A imagem da obra não é apresentada no original, mas pelo título é facilmente encontrada e optamos por incluí-la no texto.

Figura 1.15 – Pollock**.** Um. 1950. Óleo sobre tela, 2,69x5,30m. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.

Fonte: Pollock (1950).

Como vocês veem, estou partindo de noções muito simples. No entanto, é uma simplicidade tão complexa! Cada vez que se olha para uma forma expressiva, o próprio olhar encerra um momento de avaliação, de referência a si próprio, de referência a ritmos e tensões de espaços vividos e reencontrados na imagem. Tudo isto se passa no nível da intuição. Então, diante deste esquema (Figura 1.16) quero perguntar-lhes novamente qual dos vários pontos marcados no eixo central poderia indicar o centro do retângulo? Este ponto? Mais em cima? Em baixo? [Várias respostas do público.] Todos têm razão.

Mas como isso seria possível, já que vários pontos foram indicados? É possível, justamente, pelo fato de lidarmos com formas de espaço vivenciado, não apenas formas geométricas. No retângulo existe um centro geométrico – é só medir. Existe também um centro perceptivo. Todavia, os dois centros jamais coincidem, embora coexistam. Há várias razões para isso. Uma delas é porque, para nós, a parte baixa de qualquer forma corresponde à sua base: é como se fosse a terra em que pisamos, ela é mais pesada. Assim a área inferior sempre é sentida como uma área de maior peso visual. Para compensar esse peso e equilibrar a forma, o centro perceptivo é colocado ligeiramente acima do centro geométrico. Sua posição exata não pode ser calculada – será sempre uma questão de sensibilidade e uma questão da própria forma física, pois cada forma tem uma distribuição de peso diferente.

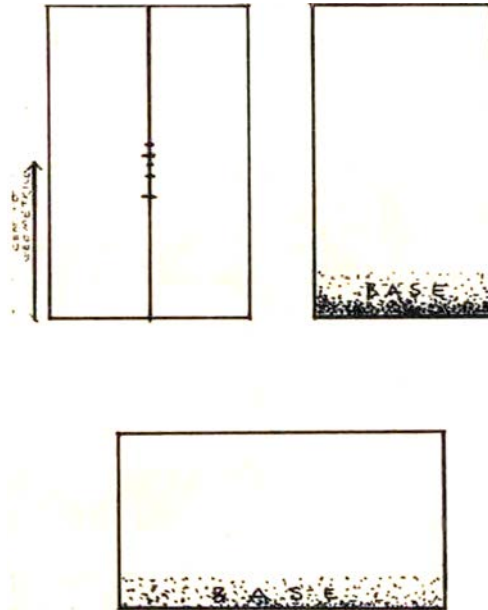



Figura 1.16 – Desenho-esquema III.
Fonte: Fayga Ostrower.

Olhem, por favor, para o caderno que estou segurando na mão[22]. Ele tem uma forma retangular. Do ponto de vista da geometria, este retângulo continua o mesmo se eu puser o caderno na posição vertical, em pé, ou na horizontal, deitado: nada se altera, nenhuma de suas relações espaciais, ângulos, linhas, centro ou lados. Mas do ponto de vista da forma, tudo se altera, a partir do próprio centro que ocupará um lugar diferente cada vez. Na horizontal, o centro estará localizado num ponto bastante acima do ponto geométrico, bem diverso do lugar na vertical, cuja área inferior, e peso visual correspondente, será menos extensa do que ocorre na posição horizontal. Essa diferença há de se acentuar enormemente quando, em vez de um caderno de 10 x 20 centímetros, estamos lidando com uma parede de 10 x 20 metros. O centro perceptivo será determinado em cada caso pelas relações físicas que existem. Assim, cada forma é única. E ainda há sempre o homem como referencial.

O artista trabalha com todos esses dados. Ele usa o espaço geométrico para assegurar o 'equilíbrio mecânico' da forma, e as ordenações perceptivas para o 'equilíbrio dinâmico', ou seja, para articular os espaços expressivos das vivências. Olhem só a beleza deste prato persa[23], do século XVI. Vejam com que justeza o artesão, ao ornamentar o prato com uma inscrição caligráfica ao longo do eixo horizontal, cruza o centro perceptivo e não o geométrico. Daí ter o prato uma elegância e sensibilidade,

22 Nesse trecho fica evidente que Fayga interagia e fazia demonstrações visuais ao público que estava presente na palestra.

23 A imagem descrita, prato persa, não aparece no texto original. No Apêndice 2 apresentaremos uma sugestão de imagem que pode contribuir para a análise apresentada por Fayga.

que a mera subdivisão pelo centro geométrico em metades iguais jamais produziria. Seria pesado e mecânico demais. Compreendemos então que, na percepção, as duas metades de uma forma, a superior e a inferior, nunca são iguais, a parte alta sendo mais leve do que a parte baixa. Através da subdivisão no centro perceptivo, essas metades também não serão iguais, mas elas se tornam *equivalentes*.

Vamos vê-lo novamente no quadro de Leonardo da Vinci, *A Madona dos rochedos*[24] (Figura 1.17). O centro geométrico corresponde à posição do broche no decote do vestido, enquanto no centro perceptivo, um pouco acima, inicia-se o contorno da cabeça da madona. Assim, a cabeça encontra-se no centro dinâmico de todos os acontecimentos, mostrando ao mesmo tempo uma graça e uma leveza que não teria se ocupasse o centro geométrico do plano.

Figura 1.17 - Leonardo da Vinci**. Madona dos rochedos** [Virgem dos Rochedos]. 1483-1486. Óleo sobre madeira, 188 x 122cm. Museu do Louvre, Paris.
Fonte: Leonardo da Vinci (1483-1486).

24 A obra é mais conhecida como *A Virgem das Rochas* ou dos *Rochedos,* e na verdade são duas e não uma obra de Da Vinci. As pinturas são quase idênticas: uma delas encontra-se no Museu do Louvre (Paris) e outra, no National Gallery (Londres). No texto original de Fayga não havia essa imagem, nós optamos por apresentar a versão do Louvre.

Outro exemplo será este quadro de Velasquez, *La infanta Margarita*[25]**,** a princesinha com o lenço branco na mão (Figura 1.18). Mais uma vez encontramos o centro geométrico no decote do vestido, e o contorno do rosto da princesa começando acima, no lugar do centro perceptivo. Só pelo puro prazer de olhar e ver, quero mostrar o detalhe do lenço branco. Daí compreenderão por que Velasquez tem a reputação de ser um 'pintor de pintores'. Ele consegue pintar o branco com uma 'cor', ora em reflexos brilhantes e em transparências iridescentes, ora em opacidades surdas. A beleza desta obra – e a gratificação que nos proporciona – não é só uma questão de técnica. Quando estamos diante de um grande artista, na verdade nem se discute mais a técnica. É evidente que ele a conhece e domina. Mas a técnica se torna invisível, tendo sido absorvida inteiramente nas formas expressivas. Cada pincelada transborda de sensualidade, da matéria, das formas, dos objetos representados, deslumbrando-nos com a riqueza de seus significados.

Figura 1.18 – Velasquez. La infanta Margarita. 1659. Óleo sobre tela, 127 x 107 cm. Coleção Museu de História da Arte, Viena.

Fonte: Velasquez (1659).

Introduzimos agora uma nova qualificação da estrutura espacial, mostrando claramente o caráter assimétrico e dinâmico das formas de percepção. Neste retângulo

25 No texto original de Fayga não havia essa imagem e optamos por apresentá-la no capítulo.

desenhei dois eixos diagonais, cada um partindo do canto superior e encontrando-se no meio da margem inferior do plano (Figura 1.19). As diagonais são estritamente simétricas, uma se espelhando na outra. Acontece, porém, que em nossa percepção elas se distinguem, pois uma é vista 'descendo' e a outra 'subindo'. Qual das duas desce? Sim, é a do lado esquerdo. Isso quer dizer que, além da diferenciação entre metade superior e inferior, ainda existe outra diferenciação, lateral.

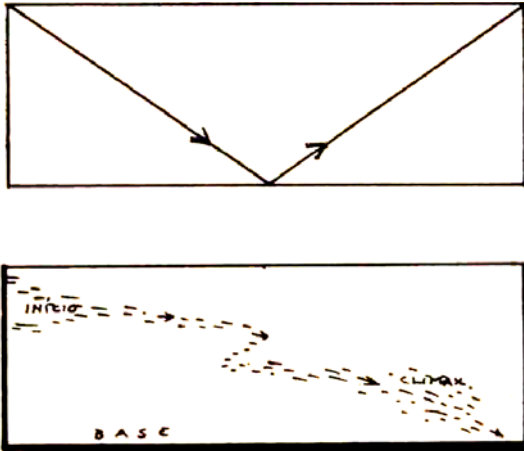



Figura 1.19 - Desenho-esquema IV.
Fonte: Fayga Ostrower.

Portanto, os dois lados de uma forma também não são iguais, distinguindo-se através de movimentos diferentes: em nossa percepção, o movimento 'começa' do lado esquerdo e 'termina' do lado direito. (O porquê de tal distinção curiosa ainda não foi explicado. Há teorias científicas que atribuem o fenômeno à posição do feto no útero, geralmente inclinado da esquerda para a direita. Outras há que especulam ser uma questão de o centro coordenador da visão ser localizado no lado esquerdo do córtex, daí as funções da visão se articularem mais facilmente em direção ao lado direito, o que representaria a maneira 'mais econômica' de o organismo desempenhar certas tarefas).

Seja qual for a explicação científica do fenômeno, o fato é que, intuitivamente, todos os artistas organizam a dinâmica do movimento visual e da ação expressiva através de sequências da esquerda para a direita. Assim, por exemplo, nos quadros de *Anunciação*, o anjo se encontra invariavelmente do lado esquerdo e a madona do lado direito. Entendemos logo: é o anjo quem leva a mensagem e a madona quem a recebe.

Ao olharmos para uma imagem, não entramos, portanto, no meio da área, no eixo central, distribuindo-se o movimento simetricamente para os lados. Em vez disto, olhamos para a esquerda do plano pictórico. A ação visual se inicia no alto do lado esquerdo – como se ali se encontrasse uma porta de entrada –, seguindo numa forma de *S* invertido para a região do centro, e termina no canto inferior do lado direito (essa é a área mais *perigosa* de um plano, porque nela o peso e a atração

visual se tornam tão fortes que as cores, linhas, contrastes, etc. poderiam deslizar facilmente para fora das margens). Os artistas usam essa área específica, a do canto inferior direito, para a elaboração de um clímax formal da composição – é onde culmina a ação –, levando então novamente o movimento visual de volta às outras áreas do plano.

Ilustro-o com uma *Anunciação*, de Leonardo da Vinci (Figura 1.20). Entramos na imagem ao longo das asas do anjo, continuamos seguindo pela horizontal da grande murada, para encontrarmos, do lado direito, a figura da madona folheando um livro. Reparem só nesta música visual, como se inicia e se desenvolve, variações da mesma melodia tocada como se fosse por vários instrumentos, linhas, cores, o desenho dos cabelos, das mãos, das dobras do vestido, dos panejamentos, das árvores, dos próprios intervalos entre uma árvore e outra: todos esses detalhes fazem parte do ritmo da imagem.

Figura 1.20 - Leonardo da Vinci. Anunciação. 1472-1475. Pintura a óleo (98,4x217 cm). Galleria degli Uffizi, Florença.

Fonte: Neves (2018)[26].

Ou vejam este quadro, de Pieter Brueghel, artista holandês do século XVI, *Caçadores na neve*, também denominado *O inverno* (Figura 1.21). Entramos aqui no alto da margem esquerda, praticamente deslizando pelos telhados das casas, passando pelas árvores altas, e nos encontramos com os caçadores de volta à sua aldeia. Com eles avistamos o vale, cheio de casas, ruas e praças, e crianças patinando no lago gelado, e subimos lentamente nestes picos elevados que dominam a paisagem (são picos visionários, pois não existe uma única elevação

26 Fotografia de Marcos Cesar Danhoni Neves (Neves, 2018).

na Holanda acima de cem metros). Nossa vista segue o voo dos corvos e os galhos das árvores, e cada galho nos leva de volta para reiniciarmos nossas andanças na imagem. Sempre, porém, os vários percursos estarão sendo orientados pelas indicações do próprio artista. Aqui, por exemplo, cabe observar ainda que todas as sequências espaciais, assim como os recuos na profundidade, se processam em diagonais; o volume espacial inteiro é visto na transversal; ao contrário do quadro de Leonardo, onde não só predominam horizontais, mas onde o espaço total de profundidade é visto como paralelo à posição do espectador. Também com Brueghel já entramos no Barroco, enquanto Leonardo ainda pertence ao Renascimento. Mais do que meros detalhes técnicos, porém, importa ver a maravilhosa clareza com que os artistas usam essas relações espaciais ao formularem sua mensagem. Tudo tem um sentido, nada é supérfluo e a gente jamais se perde.

Figura 1.21 - Pieter Brueghel. Caçadores na neve.1565. Óleo sobre carvalho. Kunsthistorisches Museum. Viena.

Fonte: Brueghel (1565).

Vejamos ainda o quadro de Duccio di Buoninsegna, *A aparição no Lago Tiberíade* (Figura 1.22). Duccio de certo modo se encontra entre duas épocas, a Idade Média e o Renascimento, pois ainda tem muito de medieval – o que não o impede de ser um grande artista. Quero chamar a atenção para um detalhe específico: Cristo está

falando aos pescadores, não é isto? Vamos inverter a imagem e a ação se modifica imediatamente: desta vez, são os pescadores que se dirigem a Cristo; Cristo agora se encontra do lado direito e recebe a mensagem. Portanto: 'não se pode inverter uma imagem', seja ela 'figurativa ou abstrata', pois se alteraria a distribuição de peso visual e o fluxo do movimento e, consequentemente, se alteraria o conteúdo expressivo.

Figura 1.22 - Duccio di Buoninsegna. A aparição no Lago Tiberíade. 1308 a 1311. Tempera sobre madeira. Museo dell´Opera del Diomo, Siena.

Fonte: Buoninsegna (1308-1311).

Outro exemplo da inversão: a *Madona da Glória*, de Giotto, século XIV (Figura 1.23). Mostro a imagem uma vez na posição correta e a outra na errada. Esta é a posição correta: Cristo está no colo da madona, do lado direito da imagem, o que lhe confere um peso visual muito grande e importância expressiva. Na inversão, Cristo se encontra do lado esquerdo, e de repente o lado direito está simplesmente vazio. Ao elaborar uma imagem, o artista sabe – ou sente, o que vem a ser a mesma coisa, sempre implicando um julgamento intuitivo – onde ele precisa dar uma ênfase formal maior, em que lugar exato, a fim de comunicar da maneira mais direta e clara os significados do conteúdo expressivo.

Figura 1.23 - Giotto. Madona da Glória. Século XIV (1306-1310). Tempera sobre painel, 325 x 204 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.
Fonte: Giotto (1306-1310).

Mostro o altar *Pietá de Avignon*, obra monumental de um artista anônimo do século XIV (Figura 1.24). Obra belíssima e trágica. Mas quero chamar sua atenção para a posição e o tamanho da figura do doador. Quando se iniciou a prática de os doadores serem retratados nos próprios retábulos, junto às figuras sagradas, eles eram mostrados em tamanho miniatura: afinal, eram simples mortais. Na arte românica, e ainda na arte gótica, a magnitude se referia a relações hierárquicas, o grande: importante, o pequeno: menos importante. Aqui, porém, o doador já tem o mesmo tamanho que a Virgem. Então, estilisticamente, devemos nos encontrar numa época muito próxima do Renascimento; na Idade Média, esse tamanho teria sido impossível. Mas... o doador se encontra espremido no canto inferior esquerdo da imagem, o que lhe diminui a ênfase na movimentação visual do quadro. Se, por acaso, ele estivesse localizado no canto direito, cresceria em impacto e peso visual, e sua importância seria maior do que a da Virgem – e isto, evidentemente, jamais poderia acontecer (em termos religiosos).

Figura 1.24 - Pietà de Villeneuve-lès-Avignon. (Autor desconhecido). Óleo sobre madeira, 163 x 219 cm. Museu do Louvre, Paris.

Fonte: Pietà de Villeneuve-lès-Avignon [13--].

O fato de a ação pictórica desencadear-se da esquerda para a direita e, nesse percurso, ganhar em peso e ênfase formal quanto mais se aproxima do canto inferior direito, também poderia ser interpretado como tendo origem cultural, sobretudo na escrita ocidental, que transcorre da esquerda para a direita. Acontece, porém, que na arte oriental (cujas escritas se dão em sentido contrário, ou de cima para baixo), a dinâmica do movimento expressivo é exatamente a mesma. Ilustro-o com estas pinturas chinesas. A arte chinesa expressa uma atitude predominantemente contemplativa, onde a ação é compreendida de modo espiritual, não físico, uma ação interiorizada. A introdução visual a esta imagem se dá através dos galhos da árvore, vistos no alto da margem esquerda, para então encontrarmos a figura do sábio na montanha. Seguimos ao centro do plano pictórico, em torno de uma área vazia – área de meditações – e continuamos descendo para o lado direito, encontrando a representação de rochedos e árvores, que levam nossa vista novamente para o alto, voltando, para novamente reiniciarmos nossos caminhos. O ritmo é de fluência total, sem interrupções por contrastes maiores. O mesmo andamento rítmico encontra-se também nesta pintura, *Hospedaria nas montanhas*, do século XII (Figura 1.25). Aqui o próprio vazio serve de introdução. Um primeiro

silêncio. É uma espécie de nevoeiro, de onde surge, longínqua, a silhueta de uma montanha, numa sequência horizontal que se estende até a área central do plano. Novo vazio, novo silêncio. E então vemos, do lado direito, uma série de linhas e superfícies, todas fluindo para o canto inferior direito – representando rochas e árvores –, materializando-se, por assim dizer, para em movimentos sucessivos subirem ao alto do plano, de lá voltando para o lado esquerdo (não há, por exemplo, a mínima intenção de se formular um recuo consistente na profundidade, em termos de perspectiva). Encontramos novos intervalos, novos silêncios. Mas sempre o fluxo está sendo percebido nesse sentido e não num outro.

Figura 1.25 - Yen Tz´u-yu, (YAN CIYU). Hospedaria nas montanhas. Século XII. Freer Gallery of Art, Washington.
Fonte: Yan Ciyu [11--].

O autor do quadro seguinte, *A noite estrelada* (Figura 1.26), já deve ter sido reconhecido por todos: é Van Gogh. Nesta imagem, é tudo enfático: as pinceladas, as linhas curtas como que num *staccato* e, sobretudo, as cores. Van Gogh as elabora em grupos complementares, com grandes tensões espaciais, como se estivesse esticando um elástico a ponto de romper. Observem também que, do lado esquerdo do plano, ele introduz a figura de um pinheiro altíssimo que sobe da terra até o céu, formando assim uma espécie de barreira visual na área da entrada da imagem. Para podermos entrar, de fato temos que vencer essa barreira. Este é mais um dos contrastes formais com que Van Gogh articula a carga dramática do conteúdo expressivo do quadro. O assunto em si nada tem de dramático, é uma paisagem noturna. Mas Van Gogh transforma o assunto em conteúdo: enquanto os homens

dormem em suas casinhas pequenas, quase que espremidas junto à beira da margem inferior do quadro, a Natureza toda vibra em espaços cantantes; os astros, as luas e os sóis giram em grandes espirais e entram numa dança cósmica neste azul profundo da noite. Uma imagem visionária! Pela movimentação visual intensa e os grandes contrastes formais, o conteúdo se torna dramático, comunicando uma profunda emoção.

Figura 1.26 - Vincent Van Gogh. A noite estrelada. Museum of Modern Art, Nova York.

Fonte: Van Gogh (1889).

Então, a possibilidade de transpor para imagens de espaço – através de indicações visuais que conotam vivências espaciais – múltiplos significados que se sustentam mutuamente ao formular uma visão de vida, estabelecendo referências diretas ao caminho comum de todos, ou seja, remontando às experiências de conscientização dos indivíduos, é essa possibilidade que explica a comunicabilidade da linguagem artística.

Retomamos aqui uma observação feita no início: "Quando o artista começa a criar uma imagem, ele parte de um plano pictórico, uma superfície. Essa superfície ainda está vazia, não há nada dentro dela, mas ela já constitui uma forma

espacial"[27]. Agora temos condições de nos aprofundar no processo da elaboração formal da imagem. O artista já parte de uma dada forma de espaço, cuja estrutura espacial já existe embora seja virtual. Essa estrutura é totalmente assimétrica: centro, lados, cantos, todos se diferenciando e com isso apontando uma série de definições e significados latentes. A elaboração artística consiste em transformar o espaço do plano pictórico em espaço expressivo. Quer dizer, o artista configura o conteúdo de seus sentimentos em formas de espaço, usando todas as virtualidades dinâmicas do plano pictórico. Assim, ele caminha da figura do plano para a figura de sua imagem. Jamais, então, a criação artística surge do nada. A obra de arte deve ser entendida como resultado de um processo de transformação, partindo de certos dados e chegando a outros dados. No caso, os dados iniciais são a pessoa do artista (sua personalidade dentro de um determinado contexto social e cultural) e os espaços latentes no plano pictórico.

Vejamos o quadro de Vermeer, *Mulher lendo uma carta* (Figura 1.27). Vermeer, é um artista holandês, do século XVII, contemporâneo de Rembrandt e Rubens. Considero-o um dos maiores poetas da linguagem visual. Nesta imagem, Vermeer representa uma cena doméstica, nada de excepcional, nada de lendário ou mitológico: uma mulher, em pé ao lado da mesa, lendo uma carta. Mas somos imediatamente tocados pela profunda verdade que se irradia desta imagem, e pela beleza desta verdade. Ao acompanharmos as várias semelhanças formais, o retângulo do mapa e o encosto da cadeira, a mesa com os livros, o brilho metálico das tachas de cobre, os diversos tons de cinzentos e azuis que se fecham em complementares com os tons de ocre, vemos todas as sequências convergirem na figura da mulher ereta, pesada na gravidez, alta na proporção, com a cabeça ligeiramente inclinada. Nas grandes sombras que a delineiam e no abandono de si, a mulher não só dá ao quadro peso e densidade visual como também dimensiona a profundidade do espaço ao redor dela. Sentimos como que uma paz secreta de coisas plenamente presentes. O silêncio meditativo que reina nesta imagem é quase palpável. Parece que se ouve a respiração da mulher.

27 O texto original apresentava aspas.

Figura 1.27 - Johannes Vermeer. Mulher lendo uma carta. 1663-1664. Óleo sobre tela, 46.6x39,1cm. Rijksmuseum, Amsterdã.

Fonte: Vermeer (1663-1664).

De fato, mostrei esse quadro não para ilustrar um problema teórico (aliás, uma obra de arte jamais poderia ser entendida apenas como ilustração de qualquer teoria, nem mesmo de teorias artísticas). Mostrei-o para compartilhar com vocês o real sentido da arte, o intenso prazer e a gratificação íntima que as obras nos proporcionam, enriquecendo nossa sensibilidade. Quando pensamos no que mais distingue os seres humanos, na sua humanidade, sua compreensão e criatividade, terminamos chegando sempre a qualidades estéticas: ao senso de harmonia e de beleza que os homens são capazes de entender nas ordenações universais da Natureza. A sensualidade da percepção, que se transforma em espiritualidade. Então esses conteúdos podem ser transmitidos visualmente pelas imagens de arte, e nós os compreenderemos sem precisarmos usar de palavras. É só olhar.

Referências[28]

BRUEGHEL, P. **Jager im Schnee** (Winter). 1565. Oil on oak wood, 170mm (46.06in) X 1,620mm (63.77in). Viena: Kunsthistorisches Museum, 1594. Disponível em: https://commons.wikimedia.

28 O texto original não apresenta referências.

org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Hunters_in_the_Snow_(Winter)_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

BUONINSEGNA, D. **La apariencia de cristo em el lago tiberio**. 1308-1311. Tempera sobre madeira. Siena, it.: Museo dell´Opera del Diomo . Disponível em: http://www.seminarioabierto.com/misiones00.htm. Acesso em: 25 ago. 2020.

FARIA, A. L. **Brancusi ou a busca da essencialidade das coisas**. 1 fev. 2019. Disponível em: https://artesecontextos.pt/2019/02/brancusi-ou-a-busca-da-essencialidade-das-coisas/. Acesso em: 25 ago. 2020.

DI BONDONE, G. **Madonna enthroned (ognissanti Madonna)**. 1300-1305. Séc. XIV. Tempera and gold on wood, 325cm x 204 cm. Florença,It: Galleria degli Uffizi. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto,_1267_Around-1337_-_Maest%C3%A0_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

GIOVANNI FEI, P. di. **Madonna com menino Jesus [Madona romântica]** (1385). Século XIII. Altar central. Museu Opera del Duomo[29], Siena. Disponível em: http://www.digital-images.net/Gallery/Scenic/Siena/Cathdrl_Int/cathdrl_int.html. Acesso em: 25 ago. 2020.

KANDINSKY, W. **Composição**. 1936. Pintura, Óleo sobre tela. Coleção Staatsgalerie Stuttgart. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mondrian,_Compositie_met_rood_en_blauw.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

LEONARDO DA VINCI. **Madona dos rochedos**. 1483-1486. Óleo sobre tela, 199 x 122 cm. Museu do Louvre, Paris. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_Da_Vinci_-_Vergine_delle_Rocce_(Louvre).jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

LEONARDO DA VINCI. **Última ceia**. 1595-1597. Afresco, 4,60 x 8,80 m. Convento Santa Maria Delle Grazie, Milão. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Ultima_cena_-_ca_1975.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

MONDRIAN, P. **Composição com vermelho e azul**. 1936. Óleo sobre tela. Staatsgalerie Stuttgart, Alemanha. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mondrian,_Compositie_met_rood_en_blauw.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

NEVES, M. C. D. **Estátua cicládica em mármore** (com recorte). 2017a. Entre 2300-2000 anos a.C. Museu Arqueológico Nacional, Atenas. 1 fotografia.

NEVES, M. C. D. **Poseidon** [Zeus]. 2017b. Séc. V a.C. Estátua em bronze. Museu Arqueológico Nacional, Atenas. 1 fotografia.

NEVES, M. C. D. **Anunciação**. 2018. Leonardo da Vinci. 1472-1475. Pintura a óleo, 98,4x217 cm. Galleria degli Uffizi, Florença. 1 Fotografia.

29 Permissão para uso da imagem concedido por Ron Reznick (em www.digital-iamges.net).

PIETÀ DE VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON. [13--]. Autor desconhecido. Óleo sobre madeira, 163 x 219 cm. Museu do Louvre, Paris. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_de_Villeneuve-l%C3%A8s-Avignon#/media/File:F0082_Louvre_Piet%C3%A0_de_Villeneuve-l%C3%A8s-Avignon_RF_1569_rwk_B.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

POLLOCK, J. **Um**. 1950. Óleo sobre tela, 2,69 x 5,30 m. Museu de Arte Moderna. Nova Iorque. Disponível em: https://www.jackson-pollock.org/number-one.jsp[30]. Acesso em: 25 ago. 2020.

PROJET CULTURE. **Touro e cavalos** (detalhe do teto). Cerca de 20 mil anos a.C. Caverna de Lascaux, França. 2012. Disponível em: http://projetculturel6c.canalblog.com/. Acesso em: 25 ago. 2020.

RAFAEL, S. **Madona do prado.** 1505. Óleo sobre madeira, 113 x 88 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena (Áustria). Warburg banco comparativo de imagens. Disponível em: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/739. Acesso em: 25 ago. 2020.

SILVA, J. A. P. **Kouros**. 2017. Mármore. Século VI a.C. Museu Arqueológico Nacional, Atenas. 1 fotografia.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 1**. 2018. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia do Detalhe do teto: touro e cavalos (Ca 20 mil anos).

TINTORETTO, J. **A ceia** [Última ceia]. 1592-1594. Óleo sobre tela, 365 x 568 cm. Basílica de S. Giorgia Maggiore, Veneza. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Last_Supper_-_WGA22649.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

VAN GOGH, V. **A noite estrelada**. 1889. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Museum of Modern Art, Nova York. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

VELASQUEZ, D. **La infanta Margarita**. 1659. Oleo sobre tela, 127 x 107 cm. Coleção Museu de História da Arte, Viena. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Diego_Vel%C3%A1zquez_027.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

VERMEER, J. **Mulher lendo uma carta**. [Mulher de azul lendo uma carta]. 1663-1664. Óleo sobre tela, 46.6 x 39,1 cm. Rijksmuseum, Amsterdã. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johannes_Vermeer_-_Woman_in_Blue_Reading_a_Letter_-_WGA24657.jpg. Acesso em: 25 ago. 2020.

YAN CIYU. **Hospedaria nas montanhas**. [11--]. Século XII. Dinastia Song do Sul. Freer Gallerry of Art, Washington. Disponível em http://wemedia.ifeng.com/10227107/wemedia.shtml. Acesso em: 25 ago. 2020.

30 A imagem utilizada foi a de um site privado não ligado aos representantes de Jackson Pollock, contudo, a imagem foi cortesia da Fundação Pollock.

Apêndice 1 – Inclusões e alterações no texto original

Como explicado na 1ª nota de rodapé do capítulo, o texto original de Fayga Ostrower foi elaborado a partir de um ciclo de palestras realizado na década de 1980. A revisão foi feita pela filha de Fayga Ostrower, Noni Ostrower, e, na sequência, nós, organizadores deste livro, fizemos alterações para adequar o texto ao formato de capítulo e deixá-lo condizente com as normas da ABNT. Além disso, o texto passou por uma revisão gramatical para garantir adequação às normas e concordância com o Novo Acordo Ortográfico. Segue a síntese de mudanças feitas:

* Alterações para itálico de alguns dos trechos que estavam entre aspas, mas que não se tratava de citações diretas;
* Incluímos notas de rodapé para fundamentar explicar alterações, apresentar referências e explicações no decorrer do texto;
* Incluímos um registro de identificação das imagens apresentadas no texto, o qual denominamos: REFERÊNCIAS DO CAPÍTULO;
* Refizemos a numeração das imagens, usando a denominação *Figura* e seguindo a sequência em que foram apresentadas; incluímos o título e os dados de localização de todas as imagens citadas no texto;
* Como as imagens apresentadas no texto original não apresentavam referências, tentamos localizá-las em websites livres ou solicitamos autorização para utilizá-las e, assim, substituímos a maioria das imagens originalmente apresentadas no texto;
* Fayga realizou descrições e apresentou nominalmente algumas imagens, mas essas não foram incluídas no texto original. Buscamos sua localização e as incluímos no texto;
* Criamos um quadro com imagens que não aparecem no texto original de Fayga, mas que julgamos importantes por contribuirem para as discussões da autora (Apêndice 2). O quadro apresenta três colunas: na 1ª está a denominação da imagem (texto); na 2ª coluna, a descrição da imagem (de acordo com o texto); e na 3ª, a imagem que sugerimos. O quadro apresenta imagens: descritas no texto, mas sem identificação do título ou autor (Imagem 1, 3 e 8); obras sem o título, mas com identificação do artista, como Picasso, Monet, Rembrandt e Rubens (Imagem 2, 4, 5 e 6); uma obra de Kline que não é apresentada no texto, mas que representa seu estilo, pois Fayga faz essa descrição no texto (Imagem 7);
* Noni Ostrower elaborou a Biografia de Fayga Ostrower que se encontra no Anexo 1.

Apêndice 2 – Quadro com Imagens que são descritas, mas não são apresentadas no texto.

<table>
<tr><th>NOME
(TEXTO)</th><th>DESCRIÇÃO DA IMAGEM
(TEXTO)</th><th>IMAGEM SUGERIDA PELOS ORGANIZADORES</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Imagem 1

Lecitos</td><td>“[...] eram ânforas rituais, fúnebres, colocadas nos túmulos. Quero mostrar um desenho de ornamentação e, ainda, um detalhe do perfil da mulher, para perceberem com que liberdade e maestria o artista, artesão anônimo, traçou a linha do braço e da articulação da mão. Com que naturalidade essa linha de contorno mostra o arredondado do braço, os volumes na contração do braço e da mão[...]”</td><td>Lecitos (440 a.C.)</td></tr>
<tr><td colspan="2">LECITOS. Lekythos with gynaeceum scene. Outline technique and polychrome. Attica (Greece). Achilles Painter. 440 BC. Museo Arqueológico Nacional (MAN), Espanha. Disponível em: http://www.man.es/man/en/coleccion/catalogo-cronologico/grecia/lecito.html. Acesso em: 22 ago. 2020.</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Imagem 2

Quadro de Picasso</td><td>“[...] em sua chamada fase clássica. Reparem no quadro de Picasso, as articulações de braços e pernas — como ele entendeu bem a arte grega. Evidentemente, ele não a imita, ele percebe nela algo de ‘essencial’, essencial também para Picasso, e o absorve em sua própria visão, expressando sempre o feixe de sensibilidade e experiência possíveis no século XX.”</td><td>Arlequín com Espejo (Picasso, 1923)</td></tr>
<tr><td colspan="2">PICASSO, P. Arlequín con espejo. 1923. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Disponível em: https://www.paviafree.it/storia/l-arte-e-emozione-pablo-picasso-arlecchino-allo-specchio.html. Acesso em: 22 ago. 2020.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td rowspan="2">Imagem 3

Cálice Grego do século V a.C.</td><td>“Primeiro devemos conhecer a forma global da imagem, demarcada por seus limites concretos, as margens, para em seguida podermos relacionar cada um dos detalhes que nela se encontram. Compreenderemos então que os intervalos têm a mesma importância das figuras representadas, pois são os intervalos que qualificam os espaços das figuras. Esse tipo de qualificação mútua, de intervalos ‘negativos’ qualificarem as formas chamadas ‘positivas’, dos vazios qualificarem os cheios, evidentemente não deve ser entendida como avaliação moral (não há nada de moralmente negativo ou positivo nisso), mas sim como definições de linguagem, para que o conteúdo de uma imagem se torne bem claro. Percebendo as subdivisões e, através delas, o ritmo interno e as tensões espaciais de uma forma, percebemos os seus significados (as tensões espaciais correspondendo a tensões de nossos sentimentos, assim como o andamento físico é transposto para o psíquico - nesta imagem, por exemplo, vemos a competição de dois heróis gregos, um encontro de coragem e de grandes tensões)”.</td><td>
Krater de colunas</td></tr>
<tr><td colspan="2">KRATER DE COLUNAS. Icolografia Clásica. Disponível em: https://sites.google.com/site/iconografiaclasica/home/la-gigantomaquia. Acesso em: 22 ago. 2020.</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Imagem 4

Quadro de Monet</td><td>“[...] uma ponte atravessando um rio. Seguindo as horizontais que predominam nesta imagem, vem-nos um sentimento de calma e de paz”</td><td>
Lírios D’água (Monet, 1899)</td></tr>
<tr><td colspan="2">MONET, C. Lírios D’água. (Waterlily pond, green harmony). 1899. Óleo sobre rela. Galeria Nacional da Austrália. Disponível em: https://museoteca.com/r/en/work/940/monet_claude/waterlily_pond_green_harmony/!. Acesso em: 22 ago. 2020.</td></tr>
</table>

<table>
<tr>
<td rowspan="2">Imagem 5

Gravura de Rembrandt</td>
<td>“O próprio formato da imagem é uma horizontal bastante acentuada (na proporção de 1:4, uma medida de altura para quatro de largura), sendo essa horizontalidade reforçada por uma série de sequências horizontais em toda a extensão da parte inferior da imagem [...] Diante de um quadro de Rembrandt velho, esquecemos cores, pinceladas, matéria, entramos num mundo de luz e de compreensão indescritível”.</td>
<td>
Jan Uytenbogaert, ‘The Goldweigher’
(Rembrandt, 1639)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">REMBRANDT, H. van R. Jan Uytenbogaert, ‘The Goldweigher’. 1639. Gravura, 250 mm x 207 mm. The Fitzwilliam Museum, Univerdity of Cambridge. Cambridge. Disponivel em: https://www.rembrandthuis.nl/wp-content/uploads/2018/03/Deutsch-Ausstellungsprogramm-2018-2019.pdf. Acesso em: 22 ago. 2020.</td>
</tr>
<tr>
<td rowspan="2">Imagem 6

Imagem de Rubens</td>
<td>“[...] embora também representando uma paisagem, não existe uma única horizontal ou vertical que pudesse acalmar a constante movimentação das diagonais e curvas (árvores, rochedos, nuvens).”</td>
<td>
Ninfas e sátiros (Rubens, 1640)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">RUBENS. Ninfas e Sátiros. 1640. Óleo sobre tela. Museu Nacional do Prado, Madri. Disponível em: http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/ninfas-y-satiros/acc97a72-6dc1-4b88-b4f8-d9bd3bdb9155. Acesso em: 22 ago. 2020.</td>
</tr>
<tr>
<td rowspan="2">Imagem 7

Obra de Kline</td>
<td>“A estrutura formal das obras de Kline é geralmente definida através de verticais e horizontais (irregulares e não geométricas), o que confere às suas imagens um alto grau de estabilidade e ao mesmo tempo uma grande presença e nobreza visual [...]”</td>
<td>
Painting Number 2 (Kline, 1954)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">KLINE, F. Painting Number 2. 1954. Óleo sobre tela. The Museum of Modern Art. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Kline#/media/File:Kline_no2.jpg. Acesso em: 22 ago. 2020.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr><td rowspan="2">Imagem 8

Prato persa
(século XVI)</td><td>“Olhem só a beleza deste prato persa, do século XVI. Vejam com que justeza o artesão, ao ornamentar o prato com uma inscrição caligráfica ao longo do eixo horizontal, cruza o centro perceptivo e não o geométrico [...]. Compreendemos então que, na percepção, as duas metades de uma forma, a superior e a inferior, nunca são iguais, a parte alta sendo mais leve do que a parte baixa. Através da subdivisão no centro perceptivo, estas metades também não serão iguais, mas elas se tornam ‘equivalentes’”.</td><td>
Plate (Encyclopaedia Iranica, 2020)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ENCYCLOPAEDIA IRANICA. Plate (XXVI). Mīnāʾī bowl signed by Abu’l-Zayd al-Kāšānī, diam. 21.5 cm, ht. 9 cm, probably Kāšān, 4 Moḥarram 583/26 March 1186. The Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1964, no. 64.178.1. Available at www.metmuseum.org. Disponível em: http://www.iranicaonline.org/articles/ceramics-xiv. Acesso em: 22 ago. 2020.</td></tr>
</table>

Anexo 1 – Biografia resumida de Fayga Ostrower, por Noni Ostrower

Fayga Ostrower (1920-2001)[31]

Gravadora, pintora, desenhista, ilustradora, teórica da arte e professora, Fayga chegou ao Rio de Janeiro na década de 1930. Foi uma das mais atuantes artistas plásticas do Brasil. Sua obra, no início figurativa, na década de 1950 caminhou na direção da abstração, chegando a uma concepção própria, uma obra de caráter inaugural para o Abstracionismo Informal no Brasil.

Cursou Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas, em 1946[32], onde estudou xilogravura com Axl Leskoscheck e gravura em metal com Carlos Oswald, entre outros. Em 1955, viajou para Nova York com uma bolsa de estudos da *Fullbright*.

Realizou exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Seus trabalhos se encontram nos principais museus brasileiros, da Europa e das Américas. Recebeu numerosos prêmios, entre os quais, em 1957, o Grande Prêmio Nacional de Gravura da Bienal de São Paulo; em 1958, o Grande Prêmio Internacional da XXIX Bienal de Veneza;

31 https://faygaostrower.org.br/a-artista.

32 O curso de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas (FGV), com duração de seis meses, foi ministrado por Tomás Santa Rosa, Carlos Oswald, Hanna Levy-Deinhard e Axl Leskoschek.

em 1958, e nos anos seguintes, o Grande Prêmio nas bienais de Florença, Buenos Aires, México, Venezuela e outros.

Entre os anos de 1954 e 1970 ministrou o curso de Composição e Análise Crítica no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No decorrer da década de 1960, lecionou no *Spellman College*, em Atlanta, EUA, na *Slade School* da Universidade de Londres e, posteriormente, como professora de pós-graduação, em várias universidades brasileiras. Desenvolveu também cursos para operários e em centros comunitários, visando à divulgação da arte. Durante toda a vida proferiu palestras em inúmeras universidades e instituições culturais, no Brasil e no exterior.

Foi presidente da Associação Brasileira de Artes Plásticas entre 1963 e 1966. Em 1969, a Biblioteca Nacional – RJ publicou o Álbum 20 gravuras, realizadas entre 1954 e 1966. De 1978 a 1982, presidiu a comissão brasileira da *International Society of Education through Art*, INSEA, da UNESCO. É membro honorário da *Accademia delle Arti del Disegno*, de Florença. Fez parte do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, de 1982 a 1988. Recebeu a condecoração Ordem do Rio Branco em 1972; o Prêmio do Mérito Cultural pelo Presidente da República do Brasil, 1998; e o Grande Prêmio de Artes Plásticas do Ministério da Cultura, 1999.

Suas obras sobre questões de arte e criação artística são: *Criatividade e processos de criação*; *Universos da arte*; *Acasos e criação artística*; *A sensibilidade do intelecto* (Prêmio Jabuti, 1999); *A construção do olhar*; *Goya, artista revolucionário e humanista* e *A Grandeza humana: cinco séculos, cinco gigantes da arte*. Publicou numerosos artigos e ensaios na imprensa e na mídia eletrônica. A biografia *Fayga Ostrower* foi lançada em 2002.

Fayga foi casada com Heinz Ostrower, historiador cuja biblioteca foi doada para o *Arquivo Edgard Leuenroth*, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em São Paulo. Deixou dois filhos, Anna Leonor (Noni) e Carl Robert; e três netos, João Rodrigo, Leticia e Tatiana.

Nascida em Lodz, na Polônia, em 1920, a artista faleceu no Rio de Janeiro, em 2001. Em 2002 foi criado o Instituto Fayga Ostrower com o objetivo de preservar sua obra e sua memória. Fayga deixou um precioso acervo, resultante de seis décadas de produção artística. Além das obras de arte, o acervo inclui um precioso conjunto composto por vasta correspondência, desenhos de tecidos e joias, cerâmicas esmaltadas, documentos, fotografias, filmes, livros de arte e objetos de trabalho que mostram a diversidade do trabalho da artista.

A arte de Fayga está entre as mais altas realizações da arte brasileira do século XX. A atividade artística conjugada ao papel de educadora engajou-a na produção teórica, cujos temas a inserem no eixo do projeto pedagógico e cultural da própria nacionalidade brasileira (veja mais em www.faygaostrower.org.br).

Parte II

Imagem e Estudos Interdisciplinares

CAPÍTULO 2

CONVERSANDO SOBRE A IMAGEM COMO UM ATO ICÔNICO: ENTREVISTA COM HORST BREDEKAMP

CAPÍTULO 2

CONVERSANDO SOBRE A IMAGEM COMO UM ATO ICÔNICO: ENTREVISTA COM HORST BREDEKAMP

Anderson Pedro Laurindo[1], Marcos Cesar Danhoni Neves[2]

Introdução

Este capítulo originou-se de uma entrevista concedida pelo historiador de arte alemão Horst Bredekamp. O processo de troca de e-mails, tradução dos escritos e construção da versão final da entrevista em português aconteceu no período de maio de 2018 a junho de 2019.

Nascido em 29 de abril de 1947, em Kiel, Alemanha, Horst Bredekamp tem extenso currículo na área das imagens. Estudou História da Arte, Arqueologia, Filosofia e Sociologia em Kiel, Munique, Berlim e Marburg. Em 1974, obteve seu título de doutor na Philipps-Universität Marburg, com a tese *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution* (*Arte como um meio de conflito social. Batalhas de imagens da Antiguidade Tardia à Revolução Hussita*[3]).

Estagiou na Liebieghaus em Frankfurt am Main até 1976, quando se tornou assistente na divisão de História da Arte na Universidade de Hamburgo. Em 1982, Bredekamp foi nomeado professor de História da Arte na Universidade de Hamburgo. Em 1993, mudou-se para a Universidade Humboldt de Berlim. Foi professor e pesquisador visitante no Instituto de Estudos Avançados em Princeton (1991), Instituto de Estudos Avançados em Berlim (1992), Getty Center em Los Angeles (1995 e 1998) e

---

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências e Tecnologia - PPGECT da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus de Ponta Grossa.

2 Docente do Departamento de Física da Universidade Estadual de Maringá. Atua nos programas de Pós-Graduação: Educação para a Ciência e a Matemática – PCM/UEM, Ensino de Ciências e Educação Matemática – PPGECEM/UEPG.

3 Revolta ocorrida no século XV, na região da Boêmia, após o pensador e reformador religioso Jan Hus ter sido executado por manifestar oposição a práticas da Igreja Católica.

Collegium Budapest (1999). Membro permanente do Instituto de Estudos Avançados de Berlim desde 2003, recebeu o prêmio Cátedra Hans Georg Gadamer da Universidade de Heidelberg em 2005.

Em 2000, fundou o projeto *A imagem técnica*, no Centro de Técnicas Culturais Hermann von Helmholtz (HZK) da Universidade Humboldt de Berlim, que, sob sua liderança, inaugurou métodos visualmente críticos, uma teoria do conhecimento pictórico nos campos da ciência e tecnologias e visualizações médicas. Em 2008, Bredekamp co-fundou o grupo de pesquisa *Bildakt und Verkörperung* (Ato de Imagem e Personificação) na Universidade Humboldt de Berlim, do qual foi diretor até 2018.

Entre 2012 e 2018, Bredekamp foi porta-voz do *Cluster of Excellence Bild Wissen Gestaltung* (Conhecimento, Imagem, Design), na segunda fase da Iniciativa de Excelência das Universidades Alemãs, na busca por financiamento para a iniciativa. Esse grupo de pesquisa é um laboratório interdisciplinar, da Universidade Humboldt, que reúne Humanidades, Ciências Naturais e Técnicas, Medicina e, ainda, Design e Arquitetura. Ainda no período de 2015 a 2018, atuou, ao lado do diretor do Museu Britânico Neil MacGregor e do arqueólogo Hermann Parzinger, como diretor-fundador do Fórum Humboldt, novo espaço cultural criado para abrigar coleções de arte não-europeia e construído onde antes havia o *Berliner Stadtschloss* (Palácio de Berlim).

Bredekamp é, também, membro do Conselho da *Fundação Schering* e membro da Fundação de Museus de História do Esporte.

Um caso de sua carreira que teve bastante repercussão é que em 2007 foi publicada sua pesquisa *Galilei der Künstler* (Galileu, o artista), que tinha como base a descoberta de uma edição do *Sidereus nuncius* (O Mensageiro das Estrelas) de Galileu. No entanto, em 2012, o historiador Nick Wilding descobriu que essa cópia era uma falsificação que foi introduzida no mercado de antiguidades dos EUA por um antiquário italiano chamado Marino Massimo De Caro.

Podemos perceber por sua extensa produção, que as pesquisas de Bredekamp têm como foco as áreas: iconoclastia, escultura no período românico, arte do Renascimento e do Maneirismo, iconografia política, arte e tecnologia e novas mídias. O tema da mediação das imagens tem estado no centro de suas atividades, e assim acontece em sua mais recente produção, o livro *Teoria do Acto Icónico* (tradução realizada em Portugal).

A seguir, apresentamos as seis questões enviadas a Bredekamp e a tradução de suas respostas (enviadas em língua alemã).

Entrevistadores: Na introdução de seu livro *Teoria do Acto Icónico*, o senhor destaca a ampla discussão sobre imagem que vem sendo realizada nas últimas quatro décadas e apresenta cinco importantes razões para que isso esteja ocorrendo. Cita que em algumas áreas específicas, como Arqueologia e História da Arte, existe um ativo campo de estudos. Sabemos, contudo, que o senhor realiza pesquisas de imagens em

diferentes áreas da Ciência (Biologia, Física, Astronomia). Como descreveria a relação entre Arte e Ciência a partir do estudo das imagens?

Bredekamp: A conexão entre arte, ciência e tecnologia, como aparece de maneira especial em Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer, rompeu-se no final do século XVIII. No sentido amplo do termo *Ars*, todos esses campos foram previamente concebidos como entidades separadas. O campo da utilidade foi atribuído à tecnologia e à ciência, enquanto a arte deveria preencher a esfera da liberdade e do gosto [estético]. Mesmo após a divisão, no entanto, a conexão permaneceu sub-repticiamente. Por exemplo, quando o Prêmio Nobel Gerd Bindig, em conjunto com Heinrich Rohrer, tentou demonstrar o que era a nanopesquisa ele usou papel, papelão e escultura em gesso no sentido de construir uma compreensão do nanomundo. Uma foto não serviria como espelho, sendo necessário um trabalho representativo que ajudou na compreensão do nanomundo.

Esse papel ativo das imagens na ciência permeia todas as áreas, especialmente as menores e as mais remotas, da nano à astrofísica. Entre dois polos, da exploração do cérebro à matéria aparentemente morta, imagens da ciência são atualmente construídas por meio de imagens, à medida que não se reproduzem passivamente, mas moldam-se ativamente nos resultados que produzem. Isso se aplica em particular ao fenômeno de *big data*, cujos volumes de dados devem ser entendidos apenas pelo fato de serem convertidos em diagramas. Em biologia, física e astronomia, como em praticamente todos os domínios científicos, a aliança entre a pesquisa e visualização tornou-se um fator indispensável à adquisição de conhecimentos e na ciência retorna às condições existentes anteriormente a 1800.

Entrevistadores: Seu livro *Les coraux du Darwin* fala do desenho, da psicologia da forma, da precisão da morfologia na obra de Charles Darwin e seu impacto sobre a História da Arte e a Biologia do século XIX. Em seu trabalho sobre Galileu Galilei como artista, o senhor também salienta a formação do grande físico na *Accademia delle Arti del Disegno* e o papel das aquarelas lunares feitas pelo próprio Galileu. Em que medida, a Arte influenciou e continua influenciando, não de forma periférica, o desenvolvimento da Ciência em nossa contemporaneidade?

Bredekamp: Galileu Galilei tinha uma formação artística. Sabia desenhar muito bem e era considerado uma autoridade no julgamento da arte visual de seu tempo. Galileu podia ver a superfície da lua em seus solavancos porque fora treinado em desenho de perspectiva na *Accademia delle Arti*, em Florença. Darwin, por outro lado, não tinha habilidade artística, o que ele lamentou ao longo de sua vida. Parece ainda mais importante que ele também tenha adquirido suas ideias fundamentais através de esboços, que ajudaram a esclarecer sua própria teoria no processo de criação. Aqui está um bom exemplo de que ideias e teorias não aparecem apenas no cérebro, mas estão diretamente relacionadas às habilidades motoras do corpo, à mão que desenha e à modelagem. A importância fundamental da arte visual para a formação

de ideias originais e sistemas teóricos tem sido elucidada por pessoas como Hermann von Helmholtz e Max Planck. Mais recentemente, Benoit Mandelbrot e Roger Penrose destacaram esse princípio. Isso não significa que, como se reivindicou recentemente, a arte e a ciência estão sujeitas às mesmas leis; pelo contrário, é precisamente a tensão que deriva da diferença que permite que ambos os lados estimulem, inspirem e modelem autonomamente.

Entrevistadores: Em seu livro *Leibniz, Herrenhausen et Versailles*, o senhor aborda a questão do eterno na metáfora do labirinto e o infinito. Como analisa essa temática à luz da obra e *concepções infinitistas* de Giordano Bruno e Thomas Digges e a teoria 'finitista' do *Big Bang* na cosmologia contemporânea?

Bredekamp: Uma das tragédias da filosofia moderna é que Immanuel Kant deslocou a obra de Leibniz para o domínio da metafísica e da abstração e a denunciou como obsoleta. Isso fez com que o radicalismo do pensamento de Leibniz desaparecesse. Ele foi repetidamente apontado como o fundador da lógica do computador e dos mecanismos de pensamento e afirmou ser o antepassado dos desenvolvimentos modernos, mas sua discordância com Isaac Newton desapareceu em grande parte do horizonte filosófico. Isto é tanto mais lamentável quanto ele ter projetado uma cosmologia muito mais radical que a de Albert Einstein. Enquanto para Newton o cosmos representa uma espécie de caixa de sapato na qual engenhosamente se pode esperar, para Leibniz o tempo, o espaço e o corpo eram quantidades dinâmicas, mutuamente dependentes, que se geravam numa interação permanente. Como Leibniz rejeitou o retorno de partículas individuais a unidades indestrutíveis como o átomo, ele provavelmente teria negado a teoria do *Big Bang*. Em sua imagem do cosmos, infinitos mundos se entrecruzam a partir da coincidência da atração e do fenômeno lucreciano da desordem (clinamen[4]), em uma dinâmica permanente e uma energia vinda para dentro. Mesmo que a teoria do *Big Bang* seja considerada irrefutável hoje, a doutrina de Leibniz permanece muito atual em suas relações intrínsecas.

Entrevistadores: Sabemos que Galileu Galilei contou com o apoio de artistas para a divulgação e a produção de imagens para uma de suas obras, *Tratatto sulle macchie solari e loro accidenti*, especialmente Lodovico Cardi da Cigoli e Domenico Cresti (Passignano). Como avalia esse caso de colaboração íntima entre arte e ciência naquele momento do Renascimento?

Bredekamp: A cooperação entre Galileu Galilei, Lodovico Cigoli e Passignano e outros artistas e pesquisadores representa um momento especial na história da ciência, quando, pela primeira vez, foi coordenada e conduzida uma cooperação de pesquisa internacional. A observação das manchas solares foi organizada em diversas localidades na Itália e na Alemanha e padronizada em suas representações no papel,

4 Clinamen – doutrina epicurista sobre os desvios aleatórios dos átomos. Nome latino dado por Lucrécio ao desvio imprevisível de átomos a partir da doutrina atomista de Epicuro (Wikipedia, 2021).

de modo que uma comparação direta fosse possível. Aqui reside o significado histórico desse processo. Também é significativo que essa campanha tenha sido realizada principalmente com artistas, porque eles aprenderam a usar seus olhos com a máxima precisão além do conhecimento armazenado nos livros e a apreender os fenômenos observados sem quaisquer pré-condições. Especialmente Galileu e Cigoli produziram coisas admiráveis a esse respeito. Historicamente, esse foi o momento em que a ciência só poderia avançar se estivesse diretamente relacionada aos poderes empíricos da observação dos artistas. Isso também se aplica diretamente a Adam Elsheimer e, uma geração depois, a Claude Lorraine.

Entrevistadores: Em que medida seus estudos se relacionam com a coleção de Aby Warburg, e como se constitui hoje seu grupo de pesquisa e em quais áreas/temas elas caminham?

Bredekamp: Especialmente em sua época até sua mudança para Londres, a Biblioteca Warburg de Estudos Culturais de Hamburgo é considerada um modelo de cooperação inatingível entre arte e história cultural, filosofia, teologia, linguística e todas as áreas das ciências naturais. Isso também se aplica à visão de que as artes visuais, assim como as imagens em geral, de modo algum representam o mundo sozinho, mas interagem construtivamente com tudo o que é experimentado e entendido como um mundo. Acima de tudo, é o lado psicológico do gerenciamento de afetos associado à Escola de Warburg. Todos esses componentes foram incluídos em meus projetos de pesquisa. Isso inclui, desde os anos 1990, a criação, na Universidade Humboldt, da pesquisa *Das Technische Bild (*Imagem Técnica – o mesmo nome da revista), que procura explorar todas essas questões sistematicamente. O mesmo ocorre com a pesquisa *Bild Wissen Gestaltung* (Conhecimento, Imagem, Design), desenvolvida em conjunto com o cientista cultural Wolfgang Schäffner (que foi chamado da Argentina para Berlim), que reuniu um total de 40 disciplinas, a fim de explorar esse papel construtivo de visualização. Acima de tudo, pela primeira vez, o campo do design, que por si só estava localizado nas academias de arte, foi incluído na pesquisa. Os campos relevantes vão desde humanidades e medicina às forças armadas e todas as faculdades das ciências naturais, e, em particular, a biologia e a ciência dos materiais. Esse grupo (cluster), que existiu de 2012 a 2016, continua em 2019 com um novo cluster intitulado *Matters of Activity* (Matérias de Atividade), cujo objetivo é explorar, pelos próximos sete anos, o futuro da energia dentro da imagem dos espaços e materiais. Ele procurará remover a divisão aristotélica entre mente ativa, masculina, e matéria feminina passiva.

Entrevistadores: Infelizmente temos poucas traduções de artigos e livros seus para a língua portuguesa (o capítulo *Mãos pensantes: considerações sobre a arte da imagem nas ciências naturais*; uma entrevista, *Os mecanismos do futebol são mais complexos que as leis do dinheiro*; e o livro *Teoria do Acto Icónico*). Que resultados de suas pesquisas julga fundamentais para dar dimensão próxima do conjunto de sua obra e que, portanto, deveriam ser traduzidas para a língua portuguesa?

Bredekamp: Eu gostaria de ver meu livro sobre o jardim maneirista de Bomarzo traduzido para a língua portuguesa. Esse é o exemplo de uma arte de jardim, iniciada por um nobre anárquico, que deu origem ao que chamamos de jardim paisagístico inglês. Para o tópico desta entrevista, minha tentativa em 1992 de entender o *Kunstkammer* (câmara de arte) como um laboratório de pensamento é de particular importância (*Antikensehnsucht und Maschinenglauben – Desejo de Antiguidade e crença na Máquina*). Isso também se aplica à minha trilogia de livros sobre o pensamento visual de Galileu Galilei, *Leviathan* de Thomas Hobbes, e Leibniz em seu *Theater der Natur und Kunst* (Teatro da Natureza e Arte). De particular interesse é o meu livro mais recente, *Aby Warburg handelt* (Aby Warburg dos índios), sobre um até então desconhecido Aby Warburg, que trabalhou entre 1896 e 1897 no Museu de Etnologia de Berlim, numa unidade entre a história da arte e a antropologia. Suas considerações são extremamente relevantes para o debate atual.

Considerações finais

Na entrevista realizada, Horst Bredekamp destaca a importância do estudo da imagem como um ato interdisciplinar permanente, imanente na relação arte-ciência. E salienta, sobretudo, a necessidade de grupos de pesquisa que compreendam o mundo visual como pela realização de atos imagéticos dentro da perspectiva contínua da construção do conhecimento e da compreensão do mundo em que estamos imersos.

Bredekamp aponta em suas várias pesquisas que antes as imagens eram mais utilizadas na Arqueologia e na História da Arte. Hoje, porém, muitas outras disciplinas utilizam-se delas. O pesquisador reforça a importância dos estudos sobre o tema: “[...] todas as atividades deixam transparecer a convicção de que o mundo não pode ser entendido de forma adequada se a questão das imagens não foi clarificada; [...] sem o elemento icônico, afigura-se impossível uma cabal representação do mundo atual” (Bredekamp, 2015a, p. 9). Concordamos com essa ideia da necessidade e da importância de compreendermos as imagens para o melhor entendimento de nossa sociedade. Bredekamp (2015a), em seu artigo *Mãos pensantes: considerações sobre a arte da imagem nas ciências naturais,* relata o crescimento do uso das imagens e da qualidade visual destas nos últimos 20 anos, em especial pelo emprego de equipamentos como microscópios, telescópios e computadores para capturá-las e aprimorá-las. Mas, a despeito da imagem por si só, e no ensino, por exemplo, de ciências, como é o seu uso? Os professores de ciências estão preparados para analisar, selecionar, utilizar as imagens que são geradas na sua área? Em sua formação se deparam com conteúdos ligados à imagem.

Essas interrogações indicam vastos campos de pesquisa na busca inter e transdisciplinar do conhecimento, tendo a imagem como sua origem e seu fulcro criativo.

Para uma maior compreensão do pensamento do Prof. Bredekamp sobre as imagens sugerimos fortemente a leitura da obra *Teoria do Acto Icônico* (Bredekamp, 2015b).

Síntese de publicações de Horst Bredekamp

Livros:
Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1975.
Kunst am Mittelrhein um 1400 (mit Herbert Beck und Wolfgang Beeh), Frankfurt am Main (Liebieghaus) 1975.
Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist, Worms (Werner) 1985; 2. überarb. Aufl. 1991.
Botticelli: Primavera. Florenz als Garten der Venus, Frankfurt am Main (Fischer) 1988; New edition Berlin (Wagenbach) 2002.
Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin (Berlin) 1992.
Florentiner Fußball. Die Renaissance der Spiele. Calcio als Fest der Medici, Frankfurt am Main (Campus) 1993; revised edition Berlin (Wagenbach) 2001.
Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem, München (Carl Friedrich von Siemens-Stiftung) 1995.
Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini, Berlin (Wagenbach) 2000.
Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits, Berlin (Akademie) 1999. New edition under the title Thomas Hobbes: Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651-2001, Berlin (Akademie) 2003.
Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst, Berlin (Akademie) 2004.
Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte, Berlin (Wagenbach) 2005.
Bilder bewegen. Von der Kunstkammer zum Endspiel, Berlin (Wagenbach) 2007.
Galilei der Künstler. Der Mond, die Sonne, die Hand, Berlin (Akademie) 2007.
Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie, München (Carl Friedrich von Siemens-Stiftung) 2008.
Michelangelo. Fünf Essays, Berlin (Wagenbach) 2009.
Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin (Suhrkamp) 2010.

Leibniz und die Revolution der Gartenkunst. Herrenhausen, Versailles und die Philosophie der Blätter, Berlin (Wagenbach) 2012. ISBN 978-3-8031-5183-4.
Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers, Klaus Wagenbach, Berlin 2014, ISBN 978-3-8031-5186-5.[31]
Galileis denkende Hand. Form und Forschung um 1600, Berlin, Boston (de Gruyter) 2015. ISBN 978-3-11-041457-8.
mit Claudia Wedepohl: Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne, Berlin (Wagenbach) 2015. ISBN 978-3-8031-5188-9.
Das Beispiel Palmyra, Köln 2016.
Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan (Carl-Schmitt-Vorlesungen), Berlin 2016.
Editor e coeditor (seleção):
(coeditor): Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions, Berlin (Akademie) 1990.
(coeditor): Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph, Berlin (Akademie) 1998.
(coeditor): Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens, 2 Bände, Berlin (Henschel) 2000.
(editor convidado): Jahrbuch für Universitätsgeschichte Bd. 5 (2002): Themenband "Universität und Kunst", Stuttgart (Steiner) 2002.
(coeditor) Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt, München (Fink) 2006.
(coeditor) Klassizismus/Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst. München/ Berlin (Dt. Kunstverlag) 2007.
(coeditor): Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, Berlin (Akademie) 2008.
(coeditor): In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, Berlin (Gebr. Mann) 2010.
(editor da série): Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Berlin (Akademie), halbjährlich seit 2003. Bd. 1.1: Bilder in Prozessen Band 1.2: Oberflächen der Theorie - Band 2.1: Bildtechniken des Ausnahmezustandes - Band 2.2: Instrumente des Sehens - Band 3.1: Bildtextile Ordnungen - Band 3.2: Digitale Form - Band 4.1: Farbstrategien - Band 4.2: Bilder ohne Betrachter - Band 5.1: Systemische Räume - Band 5.2: Imagination des Himmels - Band 6.1: Ikonographie des Gehirns - Band 6.2: Grenzbilder - Band 7.1: Bildendes Sehen - Band 7.2: Erscheinende Mathematik - Band 8.1: Kontaktbilder – Band 8.2: Graustufen.
(editor da série): Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie (Hg; Horst Bredekamp, John Michael Krois und Jürgen Trabant, Berlin (de Gruyter) seit 2011.
(coeditor): IMAGE WORD ACTION. IMAGO SERMO ACTIO. BILD WORT AKTION (Hg.: Horst Bredekamp, David Freedberg, Sabine Marienberg, Marion Lauschke, Jürgen Trabant) seit 2017. * (como coeditor): +ultra knowledge & gestaltung (Hg.: Nikola Doll, Horst Bredekamp and Wolfgang Schäffner for the Cluster of Excellence Image Knowledge Gestaltung. An Interdisciplinary Laboratory at Humboldt Universität zu Berlin), Leipzig 2017.

Prêmios e Honrarias de Horst Bredekamp

2001: Prêmio Sigmund Freud de prosa científica da Academia Alemp de Língua e Poesia, Darmstadt.
2005: Prêmio Aby-M.-Warburg-Prize da Cidade de Hamburgo.
2006: Prêmio Max-Planck-Science Prize da Sociedade Max Planck Society e da Funda-ção Humboldt.
2009: Prêmio Richard Hamann da Philipps-Universität Marburg por suas contribuições para a história da arte.
2010: Prêmio Meyer-Struckmann para a Pesquisa nas áreas de ciências humanas e sociais.
2010: Membro titular da Full Academia Europaea.
2012: Prêmio Fritz Winter da Fundação Fritz Winter.
2012: Prêmio Berlinense de Ciência.
2014: Pour le Mérite (pelo Mérito).
2015: Ordem do Mérito da República Federativa Alemã.
2016: Membro da Academia Americana de Artes e Ciências.
2017: Prêmio Schiller Prize da cidade de Marbach.

Referências dos tradutores

BREDEKAMP, H. Mãos pensantes: considerações sobre a arte da imagem nas ciências naturais. *In*: ALLOA, E. (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a. p. 141-164.

BREDEKAMP, H. **Teoria do acto icónico**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2015b.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 2**. 2020. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia de Horst Bredekamp. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Horst_Bredekamp. Acesso em: 12 jun. 2019.

WIKIPEDIA. (2021). Clinamen. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Clin%C3%A2men. Acesso em: 21 mar. 2021.

CAPÍTULO 3

ARGUMENTOS A FAVOR DE UMA CIÊNCIA GERAL DA IMAGEM

CAPÍTULO 3

ARGUMENTOS A FAVOR DE UMA CIÊNCIA GERAL DA IMAGEM[1]

Klaus Sachs-Hombach[2]

Introdução

Diante da riqueza de quadros imagéticos[3], os esforços para explorar as possibilidades e limites de seu uso aumentaram dramaticamente nas últimas décadas. Isto é óbvio não só devido às muitas conferências e publicações dedicadas à teoria imagética, mas também no âmbito institucional. Numerosas disciplinas formaram grupos especializados que analisam o fenômeno das imagens a partir de suas perspectivas científicas específicas. Existe, por exemplo, o Grupo de Comunicação Visual (Knieper; Müller, 2003) da Sociedade Alemã de Jornalismo e Ciência da Comunicação, ativa já há alguns anos. Além disso, as discussões entre as ciências individuais aumentaram (Sachs-Hombach 2003b, 2005b) ver também Ciência da Imagem Interdisciplinar[4]). Como esperado, descobriu-se que as visões dos vários cientistas e disciplinas são fundamentalmente diferentes. Questões conceituais, bem

---

1 Texto originalmente publicado em Sachs-Hombach (2005a) (*Arguments in favour of a general image Science*). Sua tradução foi autorizada pelo autor em 16 de julho de 2019 via e-mail. Tradução de Marcos Cesar Danhoni Neves.

2 Klaus Sachs-Hombach (1957-) é professor de estudos de mídia (foco em inovação de mídia/mudança de mídia) pela Universidade *Eberhard Karls* Tübingen, na cidade de Tübingen – Alemanha (Disponível em: https://uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/philosophie-rhetorik-medien/institut-fuer-medienwissenschaft/institut/personen/sachs-hombach-klaus-prof-dr/).

3 O presente texto é uma tradução e, para evitarmos a máxima italiana *traduttore, tradittore* (tradutor, traidor), sublinhamos que o autor utiliza no decorrer do texto o termo *picture*, que segundo o dicionário Oxford (https://www.lexico.com/definition/picture) refere-se a ‚pintura, desenho, fotografia, retrato, entre outras representações visuais'. Como na língua portuguesa não temos um termo similar adotaremos o termo ‚quadros imagéticos', no sentido de que a expressão representa não um conjunto infinito de imagens, mas quadros de uma exposição imagética, como na obra musical do compositor russo Modest Mussorgsky, de 1874: *Pictures at an Exposition* (Quadros de uma Exposição).

4 Sociedade para Ciência da Imagem Interdisciplinar (*Gesellschaft fur Interdisziplinare Bildwissenschaft*). Disponível em: www.bildwissenschaft.org.

como metodológicas, estão em disputa. Portanto, não está claro, por exemplo, de que maneira os fenômenos como modelos, visões de mundo ou autoimagens deveriam ser submetidos à ciência da imagem. Além disso, existe uma questão conflituosa acerca de quais seriam as qualidades essenciais que, acreditamos, os quadros imagéticos deveriam ter: pode um único conjunto de propriedades ser determinado para todos os tipos de quadros imagéticos? Afinal, atualmente existem visões concorrentes sobre as competências das disciplinas individuais. Desde que haja uma possibilidade de avaliar positivamente uma ciência da imagem, apenas uma suposição parece ser indiscutível, a saber, que uma ciência da imagem geral – se ela [um dia] será estabelecida – deve ser elaborada de forma interdisciplinar a fim de garantir uma compreensão adequada para diferentes fenômenos (Sachs-Hombach, 2004).

Neste capítulo, quero tomar essa posição como um ponto de partida e tentar responder à questão de como a reivindicada ciência da imagem interdisciplinar pode ser sistematicamente promovida e, finalmente, consolidada. Essa não é uma questão de como conferências e publicações interdisciplinares adicionais podem ser realizadas. Em vez disso, este artigo pretende oferecer sugestões de como a cooperação existente pode e deve ser organizada independentemente dos cientistas enquanto seres individuais, gerarmos uma valorização acadêmica duradoura. Ao esclarecer tais questões conceituais, vejo uma contribuição filosófica específica para a ciência da imagem.

Descreverei minhas considerações com referência a quatro teses. De acordo com a primeira tese, a contribuição da filosofia para uma ciência da imagem deve observar sua potencialidade para a construção de um mapa conceitual. Denomino esse método de ‘cartografia conceitual’ (1). De acordo com a segunda tese, uma ciência da imagem geral não é uma ciência nova, embrionária. Pelo contrário, consiste em um quadro teórico que fornece uma linguagem descritiva que permite que as diferentes disciplinas e pontos de vista se correspondam (2). De acordo com a terceira tese, um tal quadro teórico pressupõe que as os quadros teóricos são mídias baseadas na percepção (3). De acordo com a quarta tese, o significado concreto dos quadros imagéticos só pode ser definido em relação ao tipo, meio e função da imagem em questão (4).

Filosofia como cartografia conceitual

> (Tese 1) A contribuição da filosofia para a ciência da imagem é, acima de tudo, de natureza conceitualmente cartográfica.

Perguntar quais são as imagens que correspondem ao tradicional “o quê?” – perguntas que, nos dias de hoje, são normalmente entendidas como questões de

esclarecimento conceitual. Um esclarecimento conceitual ocorre, idealmente, com a definição que inclui as condições necessárias e suficientes de um determinado fenômeno. Por meio disso, supõe-se que essas condições descrevam características que os objetos devem mostrar para pertencer ao campo de aplicação do conceito em questão. Portanto, a definição permite decidir, em conexão com os métodos correspondentes e sobre uma base metodologicamente refletida, se um (determinado) objeto se enquadra ou não no conceito. Muitas vezes, no entanto, é bastante difícil definir satisfatoriamente o conceito básico. Se as exigências feitas no esclarecimento conceitual são muito altas, as chances de sucesso são limitadas, como a experiência tem mostrado. Se, no entanto, demandas insuficientes forem aceitas, os resultados, no fim, permanecem ambíguos. Para encontrar seu caminho entre todos esses obstáculos, os filósofos tendem a se restringir a uma explicação que compreende condições características profundas, suficientes ou justas de um conceito que abrange uma área central, e que seja considerada paradigmática.

Uma explicação bem-sucedida do conceito de representação visual deve tornar possível uma classificação, bem como permitir uma compreensão adequada dos possíveis objetos temáticos. Se uma clarificação conceitual foi bem-sucedida é devido às condições de adequação (Poser, 2001). A exigência de coerência e consistência da questão conceitual resultante, em particular, pertence a essas condições. Apenas aquelas questões que atendam à essa demanda é que podem ser introduzidas em teorias complexas e que sirvam de derivação de questões gerais. Assim, o uso cotidiano da linguagem e as intuições relacionadas servem normalmente como corretivo. Divergências do uso cotidiano da linguagem devem ser justificadas (se, por exemplo, casos que são normalmente incluídos são excluídos por características conceituais).

A análise filosófica dos conceitos é antes de tudo um método orientador. Aplicando-o, a prova lógica das estruturas gerais de conceitos é alcançada, na qual nosso uso linguístico é baseado. Com base em tal análise, os conceitos são organizados em campos ou redes de conceitos e sua relação mútua é ilustrada. Como cartografia conceitual, a análise filosófica não divide conceitos em seus constituintes anatômicos, mas explicita as associações que estão implícitas com o conceito a ser explicado, assim como todos os outros conceitos necessários para a explicação. Ao mesmo tempo, a cartografia conceitual ilustra como a estrutura de um campo fenomenológico, bem como de questões relacionadas, toma forma em relação aos nossos instrumentos conceituais. Explica, portanto, que problemas e possibilidades devem ser levados em consideração.

Se esse trabalho sobre conceitos, como afirma Hegel, é central para a filosofia, então, a metáfora do mapa significa que a racionalidade filosófica está, antes de tudo, preocupada com a orientação. Se um campo teórico desconhecido deve ser explorado, a filosofia oferece, portanto, informações sobre as relações relevantes e as consequências teóricas que são esperadas sob certas condições conceituais. Aplicada

à ciência empírica, a análise filosófica assume a função de orientação científica. E, dado que as redes conceituais temáticas frequentemente contêm visões de diferentes campos científicos, a filosofia é desafiada, em particular, a refletir e promover as estruturas de empreendimentos interdisciplinares.

Ciência geral da imagem e o quadro teórico

(Tese 2) Uma ciência da imagem geral construída interdisciplinarmente consiste principalmente em um quadro teórico.

O termo ‘ciência geral da imagem’ segue o estabelecimento muito bem-sucedido de uma linguística geral. Expressa a convicção de que um desenvolvimento igualmente duradouro é também possível no campo das imagens. Assim, à imagem é atribuída (assim como à linguagem) uma função fundamental em nossa relação com o mundo, assim como com nós mesmos. No entanto, as imagens não devem ser entendidas como signos linguísticos ou como sendo vistos como sinais linguísticos. Tal suposição é um mal-entendido fundamental que, às vezes, é erroneamente atribuído às teorias da imagem semiótica. Sem dúvida alguma, as imagens possuem estruturas peculiares que, em muitos aspectos, diferem das expressões linguísticas e não podem ser adequadamente abordadas pelas teorias semióticas tradicionais dentro do estruturalismo. Consequentemente, a independência do visual é completamente indiscutível. No entanto, isso não significa que a linguística em geral e a semiótica em particular não possam contribuir para a compreensão das imagens. Isto é especialmente importante no que diz respeito à relação mútua entre texto e imagem. Além disso, a semiótica pode oferecer teoremas gerais que derivam de uma linguagem descritiva definida além das próprias imagens e textos. Uma abordagem decididamente interdisciplinar deve, em qualquer caso, examinar a praticabilidade de abordagens baseadas em teorias de comunicação e sinais. Idealmente, deveria levar a uma integração deles.

Ainda assim, como essas diferentes abordagens, teorias e disciplinas se correspondem? Ou, em outras palavras: como uma ciência geral da imagem pode ser estabelecida? Na minha opinião, isso só é possível se um quadro teórico puder ser desenvolvido, o que fornece um programa de pesquisa integrativa para as diferentes disciplinas. Há que considerar os vários conceitos de quadros imagéticos, e abrir pontos de contato suficientes para as visões das diversas disciplinas. Isso só pode ser alcançado se as exigências feitas no quadro teórico forem mantidas de forma bastante gerais. Ao mesmo tempo, no entanto, elas têm de permanecer as mais específicas possíveis para permitir aos pesquisadores a geração de questões empíricas. O quadro teórico, portanto, deve demostrar explicitamente as condições mínimas que toda

teoria sobre quadros imagéticos deve ou deveria atender. O desenvolvimento de tal estrutura teórica é, antes de tudo, uma tarefa de cartografia conceitual. Como esse termo pode evocar a impressão de uma estrutura inflexível, deve-se ter em mente que tal estrutura teórica não pretende explicar todos os diferentes fenômenos visuais ou todos os aspectos de uma imagem. Acima de tudo, fenômenos específicos, por exemplo a fotografia, não devem ser caracterizados dentro do quadro teórico. No entanto, isso não significa que esses fenômenos estejam localizados fora desse quadro. O quadro teórico apenas fornece as características gerais do visual, enquanto os fenômenos visuais específicos devem, é claro, ser caracterizados por uma explicação mais precisa e complexa.

O termo ‘quadro teórico’ denota um conjunto de pressupostos que compreendem diferentes teorias. Um quadro teórico não é uma metateoria. Enquanto uma metateoria é uma teoria sobre teorias, na qual as condições essenciais das teorias são determinadas, um quadro teórico tem de lidar com questões de conteúdo. Trata-se de uma abordagem integrativa e generalizadora que caracteriza e marca certos termos contidos, ainda que implicitamente, nas diferentes teorias de um campo de fenômenos como cruciais para a pesquisa desse mesmo campo. Desta forma, determinam-se os instrumentos conceituais que são indispensáveis para a investigação de um fenômeno. Em que medida tal determinação deve ser vista como racional depende de como os conceitos relevantes são introduzidos. Esta é uma tarefa básica da filosofia: desenvolver um quadro teórico requer, por um lado, uma explicação ou definição dos conceitos relevantes e, por outro lado, uma justificação da estrutura conceitual que ela estabeleceu.

Em particular, essa primeira etapa inclui uma comparação das várias conceituações de quadros imagéticos, à medida que são tratadas pelas diferentes disciplinas. Como a explicação dos conceitos básicos está normalmente preocupada com conexões muito complexas entre os termos relevantes, um conceito deve ser definido em relação à teoria da qual ele vem: não pode ser explicitamente independente da teoria. Explicar um conceito significa inseri-lo dentro de uma teoria e, assim, em uma estrutura sistemática e ordenada de enunciados. A comparação dos vários conceitos de quadros imagéticos é sempre uma comparação de diferentes teorias desses quadros. A análise que foi denominada ‘cartografia conceitual’ opera, portanto, já no nível da descrição da teoria e de sua construção. A fim de passar de uma teoria específica para uma estrutura teórica, é preciso examinar adicionalmente quais são as suposições essenciais: as suposições compartilhadas pelas diferentes abordagens teóricas que podem fornecer um terreno comum.

Uma ciência geral da imagem deve, pelo menos, oferecer um modelo que possa não apenas conectar os diferentes fenômenos visuais sistematicamente, mas também que permita ligar as várias ciências da imagem sem questionar sua independência. Se o termo ‘ciência’ for tomado de forma restrita, diretrizes metodológicas também devem

ser desenvolvidas. Uma ciência geral da imagem não é, portanto, uma disciplina recém-desenvolvida que está ao lado das ciências da imagem já existentes, mas consiste em uma estrutura teórica que fornece as reflexões teóricas básicas dentro da cartografia conceitual que toda abordagem especial sobre quadros imagéticos deve conter e pela qual elas são mutuamente referidas.

Para fins de ilustração, é útil ter um olhar mais atento à ciência cognitiva, que só recentemente foi estabelecida como uma ciência interdisciplinar, mas independente. O conceito de cognição, cuja imprecisão foi frequentemente comentada, é de suma importância aqui. A ciência cognitiva foi promovida ao status de uma ciência independente pela sugestão de que o conceito de cognição deve ser explicado através do conceito de representação, que está ligado ao conceito de processamento de informação. O resultado é o chamado modelo computacional da mente, que por algum tempo tem sido o paradigma mais influente da ciência cognitiva. Baseia-se principalmente na análise de teorias psicológicas existentes, como, por exemplo, demonstrado por Fodor em *The Language of Thought* (*A Linguagem do Pensamento*). Esse paradigma tornou-se problemático em muitos aspectos e atualmente é pouco promovido em sua forma clássica como hipótese de processamento de símbolos físicos. No entanto, a abordagem da ciência cognitiva revelou-se relativamente robusta na medida em que também é capaz de integrar as diferentes visões da crítica do processamento de símbolos (por exemplo, por conectivismo).

Condições perceptuais e midiáticas para quadros imagéticos

(Tese 3) Quadros imagéticos são mídias baseadas na percepção.

O exemplo da ciência cognitiva mostra muitas características específicas dos fenômenos da ciência cognitiva que questionam sua função de modelo para uma ciência geral da imagem. No entanto, isso não afeta a consideração de que a criação de um quadro teórico é crucial para estabelecer uma ciência geral da imagem. O quadro teórico deve destilar alguns conceitos importantes de todas as teorias relevantes e estruturá-los de forma consistente e coerente. Isso, então, deve nos fornecer uma linguagem comum para descrever, e fazer comparações, levantar questões e teorias que estejam em conflito umas com as outras ou que derivem de disciplinas heterogêneas.

A tese de que os quadros imagéticos são mídias baseadas na percepção é uma tentativa de explicitar as condições do conceito quadro imagético mutuamente

acordadas. Para chegar a tal acordo, o caráter midiático e os aspectos perceptuais dos quadros imagéticos devem ser enfatizados. A tese argumenta que o termo quadro imagético deve ser usado apenas para se referir a tais fenômenos que, em primeiro lugar, estão associados a um 'conteúdo' ou significado, e que, em segundo lugar, são interpretados, pelo menos parcialmente, de acordo com padrões de percepção. Essa explicação permanece como um propósito geral. Pretende-se apenas demarcar o campo conceitual a partir do qual podem ser definidas as condições de adequação para os diferentes conceitos de quadros imagéticos. Os aspectos midiáticos e perceptivos fornecem aqui dois componentes que, por si próprios, não são especiais para os quadros imagéticos: também aparecem em contextos que não se referem a quadros imagéticos. Juntos, entretanto, eles constituem uma rede de referências baseadas na percepção. Assim, o uso de quadro imagético só é dado se os dois componentes aparecerem juntos. O elemento fascinante nessa sugestão reside na possibilidade de analisar o desempenho especial dos diferentes tipos, funções e usos de quadros imagéticos como o resultado de uma combinação variável dos dois componentes (Sachs-Hombach, 2003a).

Central ao quadro teórico sugerido é o conceito de *meio*. Em seu significado mais relevante aqui, o conceito designa o veículo físico de um sistema de signos (Posner, 1986). Mídia e sinais são mutuamente condicionais. O conceito de 'mídia', como o conceito do signo, pode então ser dividido em conceitos do meio linguístico e visual (entre outros). É sistematicamente produtivo se, inicialmente, mídias arbitrárias forem distinguidas da mídia baseada em percepção. Embora os signos linguísticos (assim como os símbolos convencionais abstratos ou puros) sejam, sem dúvida, a classe mais importante de mídias arbitrárias, as imagens visuais, em particular, podem ser descritas como casos paradigmáticos da subclasse de mídias baseadas na percepção visual. Ou seja, a classe da mídia baseada na percepção deve ser subdividida de acordo com as diferentes modalidades de percepção. Para os meios auditivos, que são parcialmente arbitrários (o toque de um sino, por exemplo) ou parcialmente baseados na percepção (a imitação da voz de um pássaro), não houve desenvolvimento de conceitos especiais: até falamos de imagens auditivas, ver por exemplo Lakoff (1987). No âmbito de tal estrutura, fica claro que é apenas o aspecto do signo que sugere a orientação para a linguística (que hoje é considerada a teoria dos signos mais desenvolvida). No entanto, a propriedade específica da mídia visual, que reside no aspecto perceptivo, não é reconhecida aqui. Se for para seguir a abordagem sugerida, uma ciência da imagem deve incluir a investigação dos aspectos perceptivos específicos. Essa é uma das principais razões pelas quais uma ciência da imagem deve ser necessariamente desenvolvida por meio do envolvimento interdisciplinar.

Tendo em vista o caráter referencial dos quadros imagéticos, deve-se enfatizar que esses quadros não precisam referir-se a um objeto real existente,

nem a representação refirir-se a objetos concretos. Termos como ‘unicórnio’ ou ‘harmonia’ sugerem que isso também é verdadeiro para os signos linguísticos. Uma referência disso já existe quando um objeto é atribuído com um significado, como, por exemplo, um toque de sino pode significar que a lição está prestes a começar. Em discussões, um tal componente semiótico é, com frequência, injustamente criticado por ser um conceito muito estreito do signo. Nos trabalhos mais recentes em semiótica sobre teoria dos quadros imagéticos, que se posicionam criticamente com mais frequência contra uma teoria da imagem semiótica como Goodman a promoveu, ver também Scholz (2004), uma conexão próxima pode ser vista em questões de pragmática assim como de uma teoria da percepção e da ciência cognitiva, ver por exemplo Blanke (2003) ou Sonessen (1989).

Para diferenciar o sistema de mídia visual da multiplicidade de outras mídias, a base perceptiva requerida serve como a diferença específica. É vital que o recurso às faculdades perceptivas seja constitutivo também para a interpretação dos meios visuais. Assim, o conceito de mídia baseada na percepção não implica apenas que um meio é percebido no processo de comunicação, uma vez que essa condição geralmente se aplica ao uso da mídia. Pelo menos alguns aspectos do significado que devem se comunicar pela mídia baseada na percepção têm de ser motivados pela estrutura do próprio meio, enquanto a mídia dos signos arbitrários normalmente não indica o significado relevante.

Além dos aspectos referencial e perceptivo, a tese de que as imagens são mídias baseadas na percepção aponta para uma interação essencial entre os pontos de vista semióticos e perceptivos. A tarefa mais importante de uma ciência da imagem é, portanto, o esclarecimento daquelas conexões em que ambos os aspectos estão interconectados de acordo com o tipo, meio ou função dos quadros imagéticos de que se trata. Essa interação não é importante apenas para atribuir significado a um determinado objeto, mas também para responder à questão do que é referido e quais características são relevantes ou irrelevantes para a descrição do tipo e o uso do quadro imagético em questão.

O aspecto perceptivo enfatiza a diferença para a linguagem, porque as habilidades perceptivas são de pouca importância para a compreensão de um signo linguístico. É claro que, para interpretar os signos linguísticos, os signos devem primeiro ser percebidos em sua forma midiática peculiar. Mas, ao contrário das imagens, a interpretação posterior desses meios não se baseia nas capacidades perceptivas. Particularmente impressionante é o contraste nos quadros imagéticos ilusionistas: é preciso ter entendido de antemão que existe um meio (que é apresentado). No entanto, para determinar o que é realmente representado, recorremos basicamente a processos inconscientes que já aplicamos à percepção de objetos (mais precisamente, o tipo de objetos representados).

Enquanto um *trompe l'oeil* é o caso mais extremo de um quadro imagético em que os aspectos semióticos desempenham um papel menor no processo de interpretação, todos os outros tipos de imagens, até pictogramas ou ideogramas, podem ser distinguidos pela complexidade crescente dos aspectos semióticos. Para poder decidir que características das imagens não ilusórias – como caricaturas, desenhos infantis ou mapas – são relevantes e de que maneira, é preciso algum conhecimento de conveções de representação além de competências de percepção. Para desenhos realistas, tal convenção seria: todas as características visuais da imagem são relevantes para a representação que pode ser sistematicamente interpretada como características de objetos conhecidos. Uma forma amplamente desenhada de uma figura não seria, portanto, interpretada como cobertura ou aura do objeto (como de fato poderia ser o caso), mas seria atribuída ao modo particular de representação ou intenção ou habilidade de quem a produziu (Figura 3.1).

Figura 3.1 - Desenho de criança: morcego (Rosa, 7 anos).
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

A determinação dos traços característicos relevantes para a representação torna-se mais difícil quanto mais lidamos com objetos desconhecidos, uma vez que os princípios gerais da percepção têm de substituir as competências perceptuais específicas de um objeto conhecido. Isso se torna um problema, em particular no caso de imagens de forma reduzida, que são em parte limitadas à representação de apenas um aspecto relevante e só podem ser decodificadas contextualmente. O limite semiótico mais extremo de tal quadro é um ideograma. Aqui, a competência perceptual não encontra mais apoio suficiente para ser capaz de lidar com a extrema ambiguidade do quadro imagético. Ainda assim, uma certa forma característica pode ser relevante para a representação (e pode ser interpretada visualmente). No entanto, o significado específico do ideograma só pode ser revelado pelo conhecimento da convenção relevante (Figura 3.2).

Figura 3.2 - Sinal chinês arcaico para 'teto'.
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Significação dos quadros imagéticos e níveis semânticos

(Tese 4) A semântica dos quadros imagéticos é regulada de acordo com o tipo, meio e função da imagem

O quadro teórico, como foi descrito, não diz nada sobre tipos especiais de quadros imagéticos (como diagramas) ou mídia (como a fotografia). Nem prevê nada sobre as funções específicas ou o significado dos quadros imagéticos. No entanto, é possível deduzir algumas distinções gerais que são úteis para teorias mais específicas. De especial importância aqui é a conclusão de que diferentes níveis de significado ou fenômenos de significado podem ser distinguidos. Para esses, o contexto se torna relevante de diferentes maneiras. A seguir, quero diferenciar o fenómeno do conteúdo da imagem, a referência da imagem, o significado do símbolo e a função ilocucionária.

Conteúdo imagético é o que alguém vê em uma imagem. Depende de certos mecanismos de percepção. Como o fenômeno dos quadros imagéticos ambíguos mostra, às vezes há indeterminação mesmo no nível do conteúdo da imagem. No entanto, raramente reconhecemos esse fato porque normalmente uma dada interpretação é determinada como a mais provável pelas condições contextuais. Portanto, qual conteúdo é atribuído a um quadro imagético depende, por vezes, do contexto e da tipicidade dos recursos apresentados (Blanke, 2003).

O conteúdo imagético consiste nas propriedades visuais do portador do quadro imagético. Mas não corresponde à referência do quadro, como mostram as imagens fictícias, nem é um referente necessário. A referência de um quadro imagético é fundamentalmente incerta, porque é sempre possível construir vários objetos diferentes que, sob certas perspectivas, produzem percepções semelhantes. Para determinar a referência, o conteúdo fornece apenas uma condição necessária, que deve ser especificada pelo contexto de uso, mas não fornece uma condição suficiente. A referência de imagem é, portanto, sempre uma função contextualmente ancorada.

Um terceiro fenômeno importante de significado é o significado simbólico. Ele é atribuído a um quadro imagético ou a um elemento de um quadro por meio de seu conteúdo. O significado simbólico é a que um quadro imagético 'alude' ou o que ele simboliza. Isso às vezes é chamado de 'conotação' e é frequentemente objeto de análise iconográfica. Uma compreensão do significado simbólico exige sempre que se determine primeiro o conteúdo pictórico. Além disso, presume um conhecimento sofisticado sobre o contexto social, histórico e cultural do uso e da produção do quadro imagético. Portanto, o significado simbólico certamente não é revelado automaticamente.

A função ilocucionária[5] deve ser claramente diferenciada dos três fenômenos de significado mencionados até agora – conteúdo, referência e significado simbólico. Consiste na 'mensagem' que o quadro imagético carrega ou em sua finalidade pretendida. O conteúdo pictórico fornece apenas uma premissa da qual deriva a função ilocucionária. Além disso, a mensagem é influenciada por uma rede complexa de alusões visualmente indicadas nas quais o usuário experiente em quadros imagéticos pode confiar para transmitir visualmente uma mensagem mais ou menos sutil.

O que foi dito até agora é de natureza tão geral que também pode ser aplicado a uma mídia pictórica compacta, por exemplo, a fotografia. Também para ela, os níveis de conteúdo e de referência, bem como os níveis de significado simbólico e função ilocutória, podem ser diferenciados. Mas isso ainda não descreve as propriedades específicas da fotografia. O que é especial sobre fotografia é a conexão entre seu caráter indexical e icônico. Dependendo de como são avaliados os componentes e sua relação, uma avaliação distinta pode ser feita para os diferentes níveis de significado. Assim, diz-se que a fotografia tem referência segura devido ao seu caráter indicial. Isso não é de forma alguma problemático. A indicialidade presumida é um resultado dos processos físicos e químicos subjacentes, mas, ao mesmo tempo, existem várias possibilidades criativas que podem ser parcialmente aplicadas posteriormente, em parte já por seleção, disposição, iluminação, etc. ou por profundidade de foco e tempo de exposição. A seleção de um detalhe ou a focalização (primeiro plano/segundo plano) pode, por exemplo, enfatizar objetos ou defini-los em uma ordem. Com a percepção normal, isso precisaria de um esforço especial (Buddemeier, 1981). Acima de tudo, os parâmetros específicos da fotografia (como o diafragma, a iluminação ou o grão do positivo fotográfico) permitem que um significado comunicativo adicional se manifeste num quadro imagético. Esses comentários curtos demais sobre fotografia servem apenas para ilustrar que um quadro teórico geral não fornece respostas relativas a propriedades específicas de mídia. No entanto, questões relacionadas ao significado da fotografia não podem ser respondidas independentemente dos níveis descritos.

5 N.d.t.: locucionário é um dos atos de um enunciado. Austin (1965) identificou três atos simultâneos na fala: o locucionário, o ilocucionário e o perlocucionário.

Conclusão: ciências da imagem e ciência da imagem

Em minhas considerações, presumi que a ciência da imagem só pode ser desenvolvida apropriadamente sobre uma base interdisciplinar. Essa suposição parece ser compartilhada pela maioria dos pesquisadores de imagem. No entanto, o estabelecimento de uma ciência da imagem enfrenta dificuldades especiais porque a ciência é normalmente organizada de maneira disciplinar. Se é possível superar o problema da cooperação interdisciplinar, então uma ciência da imagem poderia, como dificilmente outro campo de pesquisa, incorporar um novo, integrativo tipo de ciência, cuja importância sem dúvida aumentará no futuro.

Consequentemente, o leitor não deve apenas esperar uma orientação para a pesquisa empírica a partir de uma clarificação da base conceitual de uma ciência da imagem, mas conectá-la à visão de um novo tipo de ciência. Uma ciência da imagem geral, interdisciplinar, abre a possibilidade de uma solução paradigmática para o problema da interdisciplinaridade em geral (um problema que entrou na consciência desde o ditado de duas culturas, de Snow): como nenhum outro tema, a questão dos quadros imagéticos pode ser encontrada em diversos estratos da sociedade. Conecta cultura e tecnologia, arte e ciência. Na ciência da imagem ainda a ser estabelecida, a reflexão e a aplicação estão relacionadas entre si em alto grau. Mas muitas vezes é necessário um esforço compartilhado para se beneficiar de tal relação.

Referências[6]

Blanke, B. **Von bild zum sinn**. Das ikonische zeichen zwischen strukturalistischer semiotik und analytischer philosophie. Wiesbaden: Deutscher Uni-versitätsverlag, 2003. (Reihe Bildwissenschaft, v. 4).

Buddemeier, H. **Das foto**. Geschichte und theorie der fotografie als grundlage eines neuen urteils. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.

Knieper, T.; Müller, M. (Hrsg.). **Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten**. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2003.

Lakoff, G. **Women, fire, and dangerous things**. What categories reveal about the mind. Chicago: University Press, 1987.

Poser, H. **Wissenschaftstheorie**. Eine philosophische Einführung. Stuttgart: Reclam, 2001.

6 N.d.t.: referências de acordo com o artigo original.

Posner, R. Zur systematik der beschreibung verbaler und nonverbaler kommunikation. *In*: Bosshardt, H.-G. (Hg.). **Perspektiven auf sprache**. Interdisziplinäre beiträge zum gedenken an Hans Hörmann. Berlin; New York: Gruyter, 1986. p. 267-313.

Sachs-Hombach, K. **Das bild als kommunikatives medium**. Elemente einer allgemeinen Bild-wissenschaft. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2003a.

Sachs-Hombach, K. (Hg.). **Was ist bildkompetenz?** Studien zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 2003b. (Reihe Bild-wissenschaft, Bd. 10).

Sachs-Hombach, K. **Wege zur bildwissenschaft**. Interviews. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2004.

Sachs-Hombach, K. Arguments in favour of a general image Science. **Image: Zeitschrift für Interedisziplinäre Sildwiaawnachaft**, Ausgabe 1, vom 15, p. 20-29, 2005a. Disponível em: http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/pdf/buch_image1.pdf. Acesso em: 12 jul. 2019.

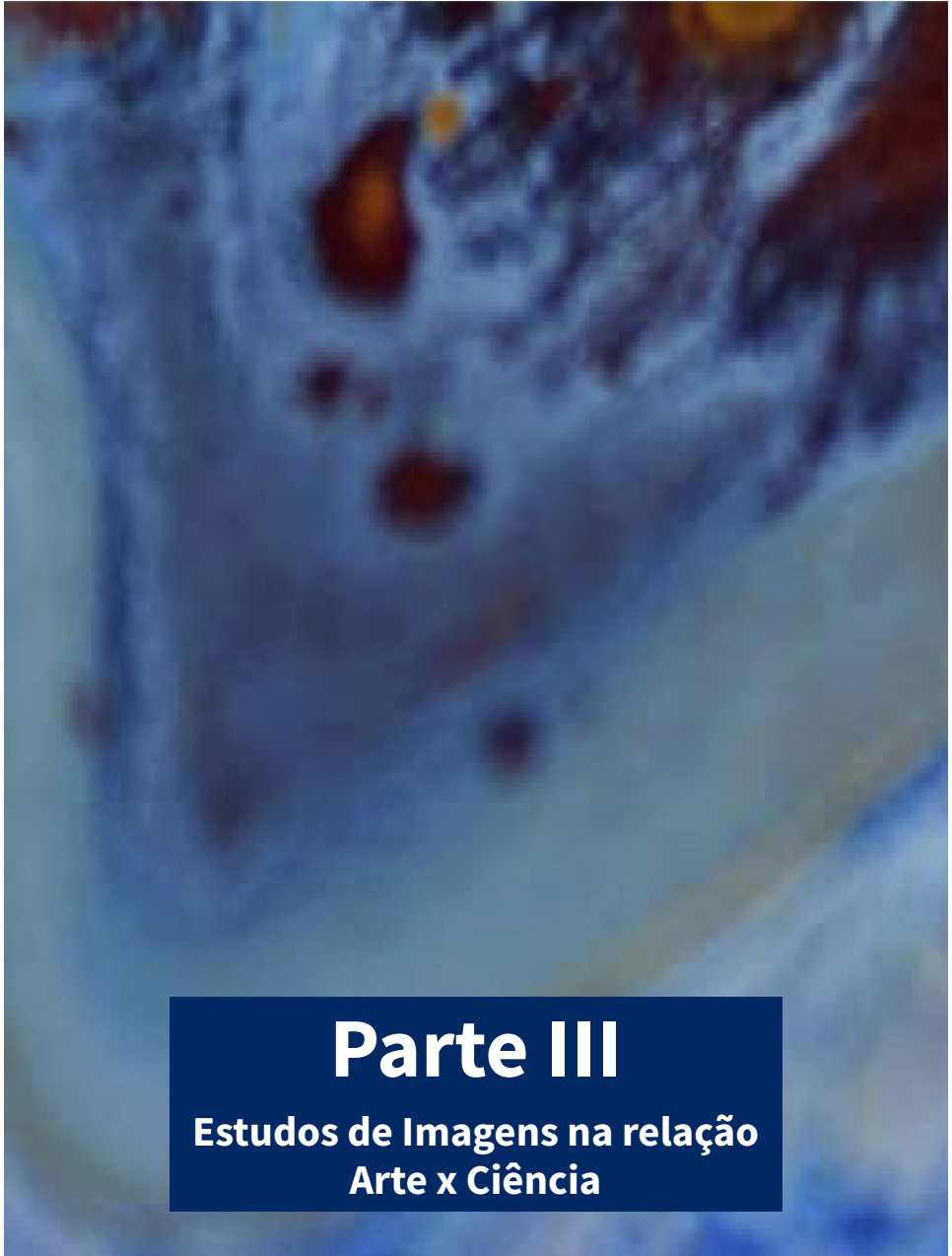
Sachs-Hombach, K. (Hg.). **Bildwissenschaft zwischen reflexion und anwendung**. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2005b.

Scholz, O. R. **Bild, darstellung, medien**. Philosophische theorien bildhafter darstellung. 2. vollständig überarbeitete auflage. Freiburg; München: Alber, 2004.

Sonessen, G. **Pictorial concepts**. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the interpretation of the visual world. Lund: Lund University Press, 1989.

Referência do tradutor

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. New York: Oxford University Press, 1965.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 3**. 2020. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia de Klaus Sachs-Hombach. Disponível em: https://www.halem-verlag.de/rueckblick-die-macht-der-bilder/bildschirmfoto-2016-02-18-um-13-58-32/. Acesso em: 12 jun. 2019.

Parte III

Estudos de Imagens na relação Arte x Ciência

CAPÍTULO 4

DOMENICO CRESTI (PASSIGNANO) E A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DA LUA GALILEANA

CAPÍTULO 4

DOMENICO CRESTI (PASSIGNANO) E A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DA LUA GALILEANA[1]

Josie Agatha Parrilha da Silva[2], Marcos Cesar Danhoni Neves[3]

Introdução

Este capítulo discutirá a representação imagética da Lua na obra *Virgem da Imaculada Conceição com Santos e Anjos* (1611), de Domenico Cresti (Passignano). Nosso objetivo inicial foi defender essa imagem como uma representação de uma Lua galileana, ou seja, uma Lua craterada como apresentada por Galileu Galilei em sua obra *Sidereus nuncius* (1610). Passignano era amigo do artista Lodovico Cardi (Cigoli), ambos realizavam pinturas na Basílica Papal de Santa Maria Maggiore, em Roma, onde se encontra a primeira lua craterada. Cigoli correspondia-se com Galileu e trocava informações sobre as observações que ele e Passignano realizavam (Silva; Neves, 2015).

Para tratar desse debate organizamos as discussões em três momentos. No primeiro, apresentamos a vida e a obra de Passignano, o que propiciará a compreensão das influências artísticas que recebeu, dos temas que abordou e, ainda, do seu estilo; no segundo, abordamos as relações existentes entre Passignano, Cigoli e Galileu, demostrando a estreita amizade entre eles; e, finalmente, no terceiro, realizamos a análise imagética da obra de Passignano que

---

1 Este capítulo foi reorganizado a partir do artigo publicado no Eneimagem de 2017 – VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem e, em ingês, no III Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Disponível em https://zenodo.org/record/1308943#.W2OFdNJKjIU.

2 Docente do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Professora do corpo permanente dos programas de Pós-Graduação em: Ensino de Ciência e Educação Matemática – UEPG e Ensino de Ciência e Tecnologia da UFTPR.

3 Docente do Departamento de Física da Universidade Estadual de Maringá. Professor do corpo permanente dos programas de Pós-Graduação em: Educação para a Ciência e a Matemática – UEM e Ensino de Ciência e Tecnologia da UFTPR.

apresenta a Lua craterada. É importante destacar que a representação da Lua no período, século XVII, era muito comum, mas uma Lua de acordo com a concepção religiosa, segundo a qual tudo que estava nos céus era perfeito. Assim, a Lua era representada em diversas imagens, em especial aos pés da Virgem Maria, em diferentes formatos, mas sem imperfeições.

Este estudo tem por base a ideia de que Passignano, Cigoli e Galilei possibilitam o entendimento da relação existente entre as áreas de Arte e Ciência no Renascimento. A investigação é composta por pesquisa bibliográfica e imagética. Utilizamos como referencial teórico Panofsky (2007) e Bredekamp (2015). O primeiro nos equipa com a metodologia adotada para a análise da imagem da Lua e o segundo contribui com as discussões sobre a relação entre observação e representação. A partir disso, defendemos a possiblidade de que Passignano tenha representado não a segunda, mas sim a primeira Lua galileana.

Vida e obra de Domenico Cresti, Passignano (1559-1638)

Domenico Cresti (Figura 4.1) nasceu em Passignano, próximo de Florença. Como era costume em sua época, ele foi chamado pelo nome da sua região de origem. Iniciou sua educação com os monges valombrosianos e suas atividades artísticas na Toscana, com Giovanni Battista Naldini (1535-1591) e Girolamo Macchietti (1535/41-1592) (Rodinò, 1984). Apresentamos uma obra de cada um desses artistas: *Bathsheba* (Figura 4.2) de Naldini e *Assunção da Virgem* (Figura 4.3) de Macchietti. A primeira obra tem como tema uma personagem não apresentada na Bíblia, mas descrita em outros documentos e apresentada na tradição oral, Bathsheba; nela observamos o estilo mais clássico do Renascimento. A segunda apresenta um estilo diferenciado, podendo ser interpretado como maneirismo, e exibe uma interpretação do tema bíblico da subida da Virgem Maria aos céus, a Assunção. Na cena, Maria é coroada, de acordo com a tradição oral da Igreja Católica, ainda que na Bíblia não apareça tal descrição.

Figura 4.1 - Domenico Cresti (Passignano). Autoritratto. Século XVII. Galleria degli Uffisi, Firenze.

Fonte: Berti (2013).

Figura 4.2 **-** Giovanni Battista Naldini. Bathsheba**.** Século XVI. Museu Hermitage. São Petersburgo.

Fonte: Naldini [15--].

Figura 4.3 **-** Girolamo Macchietti. Assunção da Virgem. 1577-78.

Fonte: Macchietti (1577-1578).

Entre 1575 e 1579 Passignano trabalhou em Florença e de 1581 a 1589, em Veneza, como assistente de Federico Zuccari (1542/43-1609). Além de Zuccari, Tintoretto (1518-1594) também exerceu grande influência em sua formação artística (Rodinò, 1984). Destacamos um dos detalhes da obra *Paraíso* (Figura 4.4) de Tintoretto para apresentar

seu estilo: cores escuras, iluminação especial em determinados personagens e grande número de personagens disputando o mesmo espaço.

De Zuccari selecionamos *Ascen*ção de Cristo (Figura 4.5), obra com uma cena muito representada na Igreja Católica. Em comum com Tintoretto, o estilo de muitos personagens no mesmo espaço. Contudo, o artista usa cores mais claras e suaves em todos os personagens, destacando o azul, amarelo e ocre em tonalidades claras.

Figura 4.4 - Tintoretto ou Jacopo Comin. Paraíso. Detalhe. 1582-1597. Palácio Ducale. Veneza.

Fonte: Silva e Neves (2015, p. 82).

Figura 4.5 - Federico Zuccari e Vasari. Ascenção de Cristo ao céu. Afresco 1571-1579. Santa Maria del Fiori, Florença.

Fonte: Federico Zuccari (15--).

Passignano, apesar de sua origem florentina, seguia o estilo as tradições da escola veneziana. Conhecido por pintar rápido, com pouco uso de tinta, ganhou a alcunha de Passa Ognuno, aquele que (ultra)passa todos, num jogo de palavras com sua cidade natal e sua velocidade ao pintar. No entanto, o uso de pouca tinta não gerou apenas resultados mais rápidos, mas também fez com que suas obras sofressem danos com o passar dos anos (Rodinò, 1984).

Em Florença, o artista foi responsável pelas decorações de rua por ocasião do casamento do Grão-Duque Fernando I com Christina de Lorena e realizou numerosos trabalhos. Entre eles, os afrescos *Translação* e *Funeral de Santo Antonio* (1589) (Figura 4.6), da Capela Salviati na Igreja de San Marco; *Pregação de João Batista* (1590), na Igreja di San Michele Visdomini; *Assunção de Maria* (1592), na Igreja de San Bartolomeo em Monte Oliveto (Figura 4.7); Madonna e criança entregando a

coroa Santo Stefano (Século XVI) (Figura 4.8); e, ainda, trabalhos na Galleria degli Uffizi (Rodinò, 1984).

Figura 4.6 - Domenico Cresti (Passignano). Processione con il corpo di Sant'Antonino (Funeral de Santo Antonio). 1589. Capela Salviati, Convento San Marco, Firenze.

Fonte: Berti (2013).

Figura 4.7 - Domenico Cresti (Passignano). Assunção de Maria. 1592. Igreja de San Bartolomeo, Monte Oliveto, Florença.

Fonte: Passignano (1592).

Figura 4.8 - Domenico Cresti (Passignano). Madonna e criança entregando a coroa Santo Stefano. Século XVI. Collezione Giovanni Pratesi, Florença.

Fonte: Berti (2013).

Em Roma Passignano desenvolveu diversos trabalhos, como *Anunciação*, na Capela de Santa Maria de Vallicella (Figura 4.9); a decoração da Capela Barberini na Basílica de Sant'Andrea della Valle; e obras na sacristia da Capela Paulina na Basílica Papal de Santa Maria Maggiore, entre 1605-1610 (Rodinò, 1984). Também na Santa Maria Maggiore se encontra a obra que analisaremos neste artigo, *A Virgem Imaculada Conceição com Santos e Anjos* (Figura 4.10). A obra faz parte do afresco do Batistério (Figura 4.11) da igreja. Não encontramos imagens de sua representação em livros ou artigos. As imagens que apresentamos aqui são as que fizemos em visita *in loco*. Infelizmente não estão com a qualidade que gostaríamos, pois isso só poossível com o uso de equipamentos, como um drone, o que não é permitido pela administração da Igreja.

Figura 4.9 - Domenico Cresti (Passignano). Anunciação. Século XVII. Capela de Santa Maria de Vallicella, Roma.

Fonte: Berti (2013).

Figura 4.10 – Domenico Cresti (Passignano). A Virgem da Imaculada Conceição com santos e anjos. 1611. Capela Paolina da Basílica Papal de Santa Maria Maggiore. Roma.

Fonte: Silva e Neves (2015, p. 84).

Figura 4.11 - Domenico Cresti (Passignano). Afresco do Batistério. 1611. Basílica Papal de Santa Maria Maggiore. Roma.

Fonte: Silva e Neves (2015, p. 84).

Passignano mantinha boas relações com a Igreja, em especial com o Papa Clemente VIII, que lhe encarregou de terminar trabalhos importantes na Basílica de São Pedro, pagando-lhe generosas comissões; assim como o Papa Paolo V, com o trabalho no Batistério de Santa Maria Maggiore, em Roma; e, finalmente, com o bispo Maffeo Barberini, que se tornaria o Papa Urbano VIII (Rodinò, 1984). Outras de suas obras que destacamos são: *Natividade* e *Adoração dos Pastores* (Figura 4.12*),* ambas em 1594, no Duomo de San Martino, em Lucca; *Aparição do Arcanjo Miguel sobre o Monte Gargano* (1602), na Abadia de San Michele, em Passignano; *Assunta* (1610-1614), no Duomo de Livorno (Figura 4.13); *Maria Madalena* (1616); *Aparição de Cristo Ressuscitado a Maria Madalena* (1616) (Figura 4.14); *Ecce homo* no Museu Diocesano de San Miniato (Figura 4.15); *Ressurreição* (1600-25); *Aparição de Cristo Ressuscitado* e *Alegoria da Fidelidade* na Villa Medicea, em Artimino; bem como trabalhos artísticos na Igreja de *San Frediano*, em Pisa (Rodinò, 1984).

Figura 4.12 - Domenico Cresti (Passignano). Adoração dos pastores. 1594. Duomo de San Martino, Lucca.

Fonte: Berti (2013).

Figura 4.13 - Domenico Cresti (Passignano). Assunta. 1610-1614. Duomo de Livorno.

Fonte: Passignano (1610-1614).

Figura 4.14 - Domenico Cresti (Passignano). Aparição de Cristo Ressuscitado a Maria Madalena. 1616.

Fonte: Passignano (1616).

Figura 4.15 - Domenico Cresti (Passignano). Ecce homo. Século XVII. Museu Diocesano de San Miniato.

Fonte: Passignano [16--].

A confraria dos artistas-astrônomos: Domenico Cresti, Passignano (1559-1638), Cigoli (1559-1613) e Galileu (1564-1642)

A história que envolveu esses três personagens históricos, Passignano, Cigoli e Galileu, tanto no campo da Arte quanto no campo da Ciência, foi extraordinária. Galileu e Cigoli estudaram por um tempo na *Accademia del Disegno* fundada por Michelangelo e Vasari. Ali, o cientista italiano aprendeu as técnicas de perspectiva que seriam determinantes para a interpretação das imagens telescópicas e identificação das crateras lunares e demais descobertas sintetizadas no célebre *Sidereus nuncius* (O Mensageiro das Estrelas).

Sabemos também que Galileu e Passignano se conheceram no Monastério de Santa Maria de Vallambrosa, provavelmente como alunos, e que a amizade durou a

vida inteira. São de Passignano os mais famosos retratos de Galileu imortalizados em suas pinturas.

Provavelmente a amizade de Galileu e Passignano os tenha levado à rica República de Veneza, onde Galileu tenta vender ao Doge da República o compasso geométrico (uma espécie de régua e compasso que permitia o cálculo de alcance e angulações de tiros) e Passignano passa a pintar num estilo mais próximo à técnica de Tintoretto. Lá também Galileu toma conhecimento de um 'óculo de alcance' (que mais tarde seria conhecido pelo nome de 'telescópio refrator'), inventado por Hans Lippershey e trazido da Holanda por mercadores. Dizem que era vendido como brinquedo para crianças no mercado popular da República veneziana, mas Galileu adquiriu um. Ele logo ampliou o poder de resolução ótica desse 'brinquedo' e tentou vendê-lo como arma de guerra para a Armada Veneziana, atribuindo-lhe o poder de prever a chegada, a muitas milhas de distância, de um navio inimigo.

Apesar do período juntos em Veneza, a ligação extraordinária desses homens, entre si e com Cigoli, no sentido fecundo da relação Arte-Ciência, se deu quando Galileu, em Florença, e Passignano e Cigoli, em Roma, trocaram uma série de correspondências sobre as observações solares, um trabalho que Galileu imortalizou em sua obra *Trattato sulle macchie Solari e loro accidenti* (Tratado sobre as manchas solares e seus acidentes).

Passignano e Cigoli trabalhavam desde 1609 nos afrescos da grande Basília de Santa Maria Maggiore, em Roma, pagos pelo Papa Paolo V. Passignano no teto do Batistério e Cigoli na grande cúpula que abrigaria os restos mortais do Papa.

Na grande cúpula, Cigoli pintou uma Madonna que sobe aos Céus, como na imagem do Apocalipse, apoiada sobre uma Lua, como era tradição na iconografia cristã. Porém, heresia das heresias, Cigoli representa uma Lua 'maculada', coberta de crateras. A imagem é muito semelhante às descobertas telescópicas de Galileu, o que demonstra que Cigoli também havia feito observações lunares. As crateras foram apagadas posteriormente, cobertas com tinta, e sua redescoberta se deu somente em 1930 quando de um trabalho de restauração. Essa discussão encontra-se no livro *O Codex Cigoli-Galileo: Ciência, Arte e Religião num enigma copernicano* (2015). Nele encontramos outras representações da Lua no período e em nenhuma delas encontramos crateras. Apenas 100 anos após essa representação seria possível visualizar outras obras com luas crateradas.

No entanto, descobrimos que também Passignano pintou uma Lua craterada. Porém, de modo mais sutil, escolheu uma *Madonna Assunta* apoiada numa Lua em forma de corno (representação também tradicional). No entanto, é claro que essa Lua não está imaculada. Com um *zoom* 80-200 mm e uma máquina fotográfica profissional conseguimos ver manchas que 'maculam' a iconografia característica. A pintura assemelha-se muito a algumas das representações da Lua presentes no *Sidereus nuncius*. Consideramos essa a segunda lua telescópica pintada no interior

de uma igreja. Apresentamos pela essa discussão primeira vez no evento VI Simpósio Nacional de Ciência, Tecnologia e Sociedade, em 2015. É algo extraordinário para a história da arte e da ciência. Uma descoberta passada desapercebida por 400 longos anos.

Todo este trabalho demonstra a relação muito íntima existente entre Galileu e os dois grandes artistas do Renascimento entre os anos finais do 'cinquecento' e a primeira metade dos 'seicento'. Não havia naquela época a odiosa divisão de conhecimentos que o mundo pós-cartesiano logo inauguraria e que perdura até nossa contemporaneidade.

Realizamos a tradução inédita para português de 31 cartas correspondentes ao *carteggio* Cigoli e Galileu (ver *carteggio* Cigoli-Galileo: A troca de correspondência entre o artista de Florença e o físico de Pisa) (Neves; Nardi; Silva, 2015). A seguir, mencionamos o conjunto de passagens em que Galileu e Cigoli mencionam o artista Passignano. Encontramos na carta datada de 24 de outubro de 1610 uma menção ao artista Passignano, que envia o *beija-mãos* à Galileu. É o primeiro registro no *carteggio* do trabalho recém-iniciado na cúpula Paolina da Basílica de Santa Maria Maggiore: *La Vergine Immacolata e gli Apostoli* (Neves; Nardi; Silva, 2015).

Em 13 de novembro de 1610, Cigoli escreve sobre um fato curioso: Passignano, Michelangelo Buonarroti e Ciampoli haviam visto estrelas (provavelmente, os satélites de Júpiter descritos no *Sidereus*). O artista salienta que Buonarroti considerava que todos deveriam ver e crer nas novas descobertas astronômicas, ou seja, é necessário 'ver para crer'. (É importante frisar que este Michelangelo não é o grande artista que todos conhecemos, mas um sobrinho seu, poeta e frequentador assíduo da casa de Galileu) (Neves; Nardi; Silva, 2015).

Há um relato importante, de 16 de setembro de 1611, sobre a relação entre artista e cientista, mencionando que o amigo, e também pintor, Passignano está observando o céu com uma luneta. Cigoli relata suas dificuldades para manter o foco (provavelmente pelo rudimento do tripé e a inexistência de uma lente buscadora). Discorre sobre a existência de oito manchas no disco solar. Uma opinião importante: menciona as manchas como estruturas solidárias ao disco solar e sugere a Passignano que as observe por dias a fio. Esse fato é de suma importância para as futuras contendas de Galileu, especialmente com os jesuítas e, também, com Kepler, que consideravam as manchas como estruturas externas, não pertencentes ao Sol. As observações sequenciadas serão importantíssimas por mostrarem a mudança morfológica das manchas do limbo até o centro do Sol, característica fundamental de uma anamorfose esférica, e sinal inquestionável da pertencença das manchas à estrutura solar (fotosfera) (Neves; Nardi; Silva, 2015).

Em 23 de setembro de 1611, Cigoli discorre novamente sobre as observações de Passignano sobre a morfologia das manchas e seu desejo de comprar um bom telescópio. Cita as invejas alheias e recomenda que Galileu tome cuidado com um

tal Gualterotti, que propalava ter sido ele a inventar o telescópio. Fala de Lodovico delle Colombe, sobre sua recusa da tese da presença de rugosidades na superfície da Lua. Nessa carta, fica evidente a não aceitação das descobertas astronômicas galileanas quase dois anos depois da notificação de Galileu ao mundo (Neves; Nardi; Silva, 2015).

Em 1º de outubro de 1611, segundo uma das duas únicas cartas que nos chegou de Galileu para Cigoli, o físico cita Delle Colombe e pede que Passignano faça corretamente as observações do Sol. Provavelmente usando o método da projeção sobre carta branca com o disco do Sol desenhado de antemão, no sentido de facilitar a localização das manchas e suas distintas morfologias ao longo do disco solar (Neves; Nardi; Silva, 2015).

Passadas as festividades de Natal e novo ano, em carta de 3 de fevereiro de 1612, Cigoli cita a publicação das novas descobertas telescópicas, do trabalho de Passignano sobre as manchas solares e a evolução dessas observações. Expressa o desejo de também adquirir um bom telescópio e, surpreendentemente, diz que pediria ajuda aos jesuítas. Relata a demora da secagem da tinta na cúpula: não fosse por essa razão, o trabalho já estaria findo, segundo ele (Neves; Nardi; Silva, 2015).

A carta de 14 de julho de 1612 é importante para o tema Ciência e Arte porque discorre sobre Michelangelo, fazendo paralelo entre o trabalho dele (arte) e a nova ciência astronômica. Na correspondência, Cigoli relata que Cósimo de' Médici havia observado mais manchas que ele, que não tinha conseguido fazer mais observações. Conta que observou o Sol por projeção e adiciona uma ilustração do método. Diz que Passignano fez mais observações e que um outro pintor, Coccapani, não tem um óculo (telescópio) tão bom. Pergunta sobre o 'libreto' acerca das manchas solares (Neves; Nardi; Silva, 2015).

Toda essa correspondência é riquíssima no sentido de mostrar que o trabalho de construção do conhecimento era essencialmente inter e transdisciplinar, não por escolha, mas por sua própria natureza. A época de Galileu conseguiu misturar façanhas múltiplas para consolidar uma nova concepção de Mundo e de Natureza: a formação ampla em ciência e arte, a criação de Academias (*Accademia del Disegno* e *Accademia dei Lincei*), o desenvolvimento de instrumentos astronômicos, a maturidade da perspectiva linear e anamórfica.

Horst Bredekamp (2015) resume essa característica notável, que envolve não somente Galileu, mas o seu *entourage*:

> Ludovico Cigoli, o pintor amigo de Galileu desde os dias passados juntos na Academia de Artes de Florença, resumiu a questão da seguinte maneira: "um matemático, seja ele tão grande quanto se queira, sem a capacidade de desenhar, é não apenas matemático pela metade como também homem sem olhos". Para Cigoli, a apreensão adequada da realidade não depende unicamente

de sua recepção, mas também de sua reprodução – e de modo algum apenas de sua percepção, mas também de sua construção. Ver e desenhar são, para Cigoli, o fundamento do conhecimento, e é assim que ele deseja a Galileu, no final de sua carta, uma capacidade de visão desanuviada: "Basta que você tenha olhos que não lhe impeçam o curso de seus estudos" (Bredekamp, 2015, p. 147).

Análise imagética da Virgem da Imaculada Conceição com santos e anjos

Para realizar essa análise, optamos por adotar alguns dos pressupostos da análise de Panofsky (2007). Essa opção se deu, em especial, por compartilharmos com o autor a opinião sobre o ponto em comum entre o cientista e o humanista: para ambos uma pesquisa se inicia com a observação. Salientamos essa questão porque o autor que analisaremos, Passignano, tinha a observação como ponto central em sua formação. Inclusive, no decorrer da elaboração da obra em análise, ele fez observações astronômicas sob forte influência de seu amigo Galileu.

Para Panofsky (2007), tanto o cientista quanto o humanista iniciam uma pesquisa a partir da 'observação' que tem como suporte prévio uma 'teoria'. Entendemos que naquela época, no Renascimento, não havia essa separação entre cientista e humanista; assim, Passignano pode ser considerado um artista, humanista-cientista.

A proposta de Panofsky reporta-se aos termos 'iconografia' e 'iconologia'. Enquanto a 'iconografia' trata do 'tema' ou 'assunto', a 'iconologia' é o estudo do 'significado do objeto'. O autor define 'iconografia' como "[...] o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em oposição a sua forma" (Panofsky, 2007, p. 47). Já a 'iconologia' é entendida pelo autor como "[...] uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel do exame estatístico preliminar" (Panofsky, 2007, p. 54). Em ambas as definições, precisamos distinguir 'tema' e 'forma'.

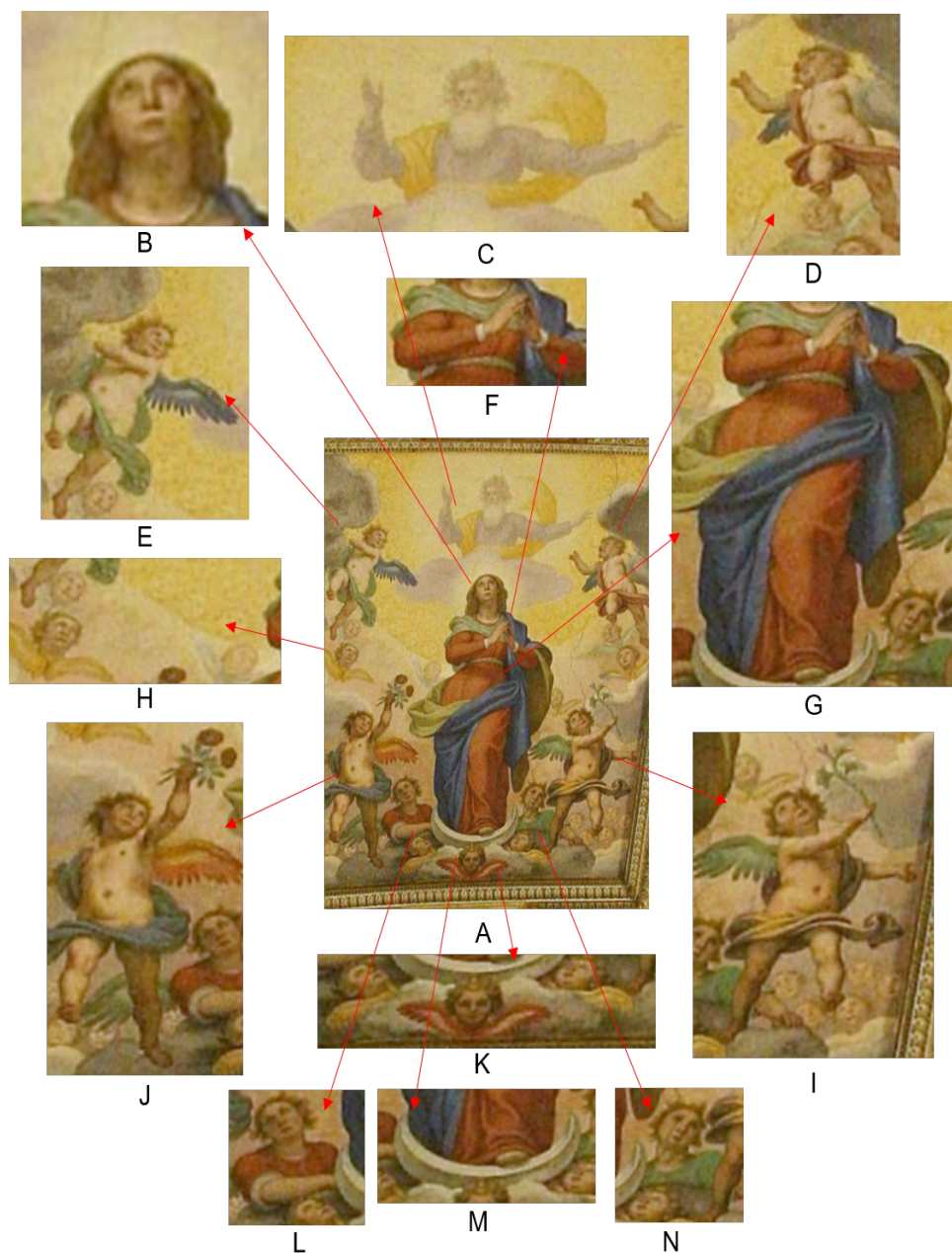
A 'forma' de uma obra de arte é o seu 'aspecto visível', que apresenta cor, linha, dimensão, entre outras qualidades expressionais. O 'tema' pode ser descrito em três níveis (Panofsky, 2007): primário, secundário e o significado intrínseco ou conteúdo, que propiciam subsídios para a análise de uma obra de arte. Panofsky (2007) elaborou um quadro explicativo, que assim sintetizamos (Quadro 4.1):

Quadro 4.1 - Síntese da análise do tema a partir de Panofsky (2007)

OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	I Tema primário ou natural – (a) fatual, (B) expressional – constituindo o mundo dos motivos artísticos	II Tema secundário ou convencional, constituindo o mundo das imagens, estórias e alegorias.	III Significado intrínseco ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores simbólicos.
ATO DA INTERPRETAÇÃO	Descrição pré-iconográfica (e análise pseudoformal)	Análise Iconográfica	Interpretação Iconológica

Fonte: Elaborado pelos autores (2018).

A partir da proposta de Panofsky (2007) faremos a análise da obra de Passignano, dando maior importância ao ‘tema’ que à ‘forma’. Contudo, destacamos que no período em que a obra foi elaborada, no Renascimento, ‘tema’ e ‘forma’ estavam em grande harmonia, dificultando em alguns momentos tal separação. Reapresentaremos a *Virgem Imaculada Conceição com Santos e Anjos* com alguns de seus elementos recortados. Estes serão comentados a partir dos três passos sugeridos por Panofsky: análise pré-iconográfica, análise iconográfica e, por fim, interpretação iconológica (Figura 4.16).

Figura 4.16 - Virgem Imaculada Conceição com Santos e Anjos – A e recortes *B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N.*

Fonte: Os autores (2018).

Análise Pré-iconográfica da *Virgem Imaculada Conceição com Santos e Anjos*

A principal personagem representada é uma mulher. Ela está em pé, olhando para o céu e seus pés estão apoiados sobre uma Lua em forma de corno (Figura 4.16A). Logo acima da cabeça da mulher, em um segundo plano e mais distante, vemos uma figura masculina (Figura 4.16C). Aparecem em diversas partes da imagem cabeças, como que de anjos, pois possuem asas, umas em maior resolução e outras mais difusas (Figura 4.16H). As asas desses possíveis anjos têm cores diferentes: ocre, amarelo, verde, azul, branco. Em toda a imagem é possível observar nuvens, o que determina que a representação está nos céus. A composição apresenta tons ocre, azul, amarelo, verde e branco.

A personagem feminina tem seu olhar voltado para cima e parece concentrada (Figura 4.16B); tem-se a impressão de que olha para a figura masculina logo acima (Figura 4.16A). Os dedos das mãos estão unidos, como em forma de prece (Figura 4.16F). Tem a perna esquerda mais à frente e seu pé esquerdo apoiado na Lua; como não é possível observar os dedos do pé, tem-se a impressão de que a mulher usa um calçado (Figura 4.16G). A roupa da figura feminina tem diferentes tonalidades de vermelho, mangas e comprimento longos. Ela usa, também, um cinto e um manto que cobre sua cabeça, costas e passa por parte da frente do corpo. O manto tem duas cores, uma de cada lado. As vestes cobrem todo o corpo e podem ser observadas sobras de tecido, uma modelagem reta e larga (Figura 4.16G).

A Lua, representada em forma de corno, corresponde à decrescente ou minguante. Apresenta jogo de luz e sombra e, apesar de estar num formato comum, apresenta tridimensionalidade e imperfeições, que não são causadas pelas nuvens (Figura 4.16M). A Lua mostra-se firme, assim como a figura da mulher. Mas essa firmeza não representa inflexibilidade. O planejamento das roupas e o posicionamento do corpo demonstram a existência de movimento, como se a mulher tivesse acabado de colocar seu pé esquerdo sobre a Lua, prestes a fazer mais um movimento.

No mesmo plano da figura da mulher e da Lua, encontram-se duas figuras infantis com asas, como que de anjos: estão nus, mas com tecidos cobrindo a região genital; nas mãos, flores e plantas (Figura 4.16J e 4.16I). Um pouco mais ao fundo, próximo aos pés da mulher, observamos duas figuras de adultos que assemelham-se a figuras masculinas, esses estão vestidos. No mesmo plano observamos rostos com asas, cujos corpos não aparecem no quadro (Figura 4.16L e 4.16 N).

Na parte mais alta da imagem temos figuras de crianças com asas, sem roupas e com faixas cobrindo a parte genital: figuras que representam anjos de corpo inteiro (Figura 4.16D, 4.16E). Há, ainda, figuras de cabeças com asas sem corpos (Figura 4.16H). Em um plano mais distante e na parte superior, a figura de um homem, com barba e cabelos brancos e uma faixa amarela em torno do corpo. A parte inferior de seu corpo mistura-se a uma nuvem; roupa e nuvem, estão na cor azul, mas com tonalidades

diferentes (Figura 4.16C). Na obra, podemos observar diversos rostos que compõem praticamente todo o fundo da imagem. Com base no título da obra, podemos afirmar que a imagem feminina é a da Virgem Maria que sobe aos céus em direção a Deus-Pai (a figura masculina no alto).

Análise iconográfica da *Virgem da Imaculada Conceição com Santos e Anjos*

A *Virgem Imaculada Conceição* foi realizada com a técnica do 'afresco' na cúpula do Batistério da Basílica Papal de Santa Maria Maggiore. A figura feminina de Passignano representa Maria, a mãe de Jesus (filho de Deus), denominada 'Virgem Maria' pela Igreja Católica.

A denominação 'Conceição' refere-se, segundo a teologia católica, a uma graça recebida no momento de sua concepção, de não possuir o pecado original como todos os demais seres humanos. Enfim, trata-se de um dos dogmas da Igreja Católica, ou melhor, um dogma mariano: Imaculada Conceição. De acordo com Murad (2012), esses dogmas não têm base bíblica direta, ou seja, não estão escritos na Bíblia, e sim foram elaborados a partir da própria tradição da Igreja. O dogma da Imaculada Conceição refere-se, assim, ao fato de Maria ter sido poupada do pecado original, que acomete a todos, por ser cheia de graça divina (o pecado original, segundo a Igreja, teria derivado de Adão e seria transmitido de geração em geração pela relação sexual).

A Igreja Católica usa simbologias com muita frequência nos gestos, objetos, cores. Partindo da simbologia católica[4], destacamos na imagem sob análise: flores e cores. O ramo de flores que está nas mãos do anjo à direita assemelha-se a um ramo de rosas. As rosas eram apresentadas de forma estilizada e eram um símbolo cristão, usado desde o ano de 1200, como representação da promessa do Messias. O ramo que está nas mãos do anjo à esquerda, assemelha-se à representação de lírios, uma vez que aparecem de forma estilizada. É um símbolo de pureza e símbolo da Virgem Maria, mas reporta-se, ainda, à ressurreição de Cristo e à possibilidade de ressurreição de qualquer pessoa.

Nas vestes da *Imaculada Conceição* observamos a presença das cores vermelho, azul e verde. O vermelho, que aparece em tons mais foscos na túnica, representa o sangue e, por isso, é utilizado em festas de celebrações de mártires, apóstolos e evangelistas. O azul da faixa não é uma das cores litúrgicas, mas na tradição católica o manto da Virgem é azul, por isso é a cor usada em imagens e festas para a Virgem Maria. O verde simboliza esperança, renovação e renascimento; aqueles que vão para o

---

4 As cores litúrgicas da Igreja Católica Apostólica Romana são reguladas pelo nº. 346 da vigente Instrução Geral do Missal Romano (Disponível em https://www.liturgia.pt/edrel/pdf/IGMR_Sinopse.pdf.

Paraíso após a morte vestem mantos verdes (Catolicismo Romano, 2012), como no caso específico da cena analisada.

Como já apontado, observamos na imagem a presença de rostos com asas ao redor da *Imaculada Conceição*, acima, ao lado, abaixo. Trata-se de anjos, personagens comuns em cenas bíblicas. De acordo com a Igreja Católica, os anjos "[...] são criaturas puramente espirituais, dotados de inteligência e de vontade: são criaturas pessoais e imortais. Superam em perfeição todas as criaturas visíveis [...]" (Vaticano, 2000, p. 97).

A imagem reporta-se, pelas suas cores e simbologia, à Virgem Maria chegando ao céu numa representação importante para a Igreja Católica, assim descrita no Catecismo da Igreja Católica:

> Finalmente, a Imaculada Virgem, preservada imune de toda mancha da culpa original, terminado o curso da vida terrestre, foi assunta em corpo e alma à glória celeste. E para que mais plenamente estivesse conforme seu Filho, Senhor dos senhores, e vencedor do pecado e da morte, foi exaltada pelo Senhor como Rainha do universo (Vaticano, 2000, p. 273).

A descrição do Catecismo representa a cena da Assunção da Virgem Maria, ou seja, sua subida ao céu. Essa cena refere-se à tradição oral da Igreja Católica e não aparece descrita na Bíblia.

Interpretação iconológica da *Virgem da Imaculada Conceição com Santos e Anjos*

A interpretação iconológica reporta-se aos 'sintomas culturais', *ou* 'símbolos', e a como estes foram expressos pelo autor da obra. São diversas as interpretações possíveis, pois estas dependem dos conhecimentos histórico-sociais do tempo e espaço da obra. Isso significa que a análise depende de quem as realiza, de acordo com seus conhecimentos.

O período em que foi realizada a obra, Renascimento (entendido como período histórico), era conflituoso em relação a estilos artísticos e a temas realizados. Entre os estilos desse período, os historiadores de arte apontam o Renascimento Clássico, o Barroco e o Maneirismo (Silva; Neves, 2015).

A Itália, berço do Renascimento, não escapou dos conflitos e vivenciou intensas discussões teóricas e artísticas. Diferentes estilos se firmaram diferentes regiões do país. Passignano, apesar de ter nascido e iniciado seus estudos artísticos em Florença, trabalhou com artistas venezianos e por eles foi influenciado. É possível observar em sua obra diferentes temas (alegorias, retratos, temas bíblicos) (Figuras 4.17, 4.18 e

4.19) e estilos (Clássico, Maneirismo e, ainda, uma certa proximidade com o Barroco). Esse conflito, no entanto, é um conflito específico que os homens de seu tempo compartilhavam, qual seja, o espiritual.

Alegorias

Figura 4.17 - Domenico Cresti (Passignano). Alegoria da Fidelidade. Villa Medicea, Artimino.

Fonte: Silva e Neves (2015, p. 83).

Retrato

Figura 4.18 - Domenico Cresti (Passignano). Retrato de Galileu Galilei (uma das versões). 1642.

Fonte: Silva e Neves (2015, p. 85).

Tema bíblico

Figura 4.19 - Domenico Cresti (Passignano). Ressurreição. 1600-25. Museu Vaticano, Roma.

Fonte: Passignano (1600-1625).

Entre seus contemporâneos, como já indicado, estavam seus amigos Lodovico Cardi, o Cigoli, com quem trabalhava numa igreja, e Galileu Galilei. Muito próximos, os três partilhavam conhecimentos, em especial, as observações telescópicas, entre elas as da Lua.

Cigoli é reconhecidamente o artista que primeiro representou uma Lua craterada, como descrita e representada por Galileu no mesmo período em que os dois artistas trabalhavam em suas obras. Acreditamos que a Lua de Passignano seja a segunda Lua craterada ou galileana, o que significa uma descoberta inesperada e espetacular para a história da arte e da ciência, como salientamos anteriormente.

Uma das características do Renascimento é o uso de alegorias e Passignano foi um dos artistas que trabalhou com essa forma de representação, por exemplo, na obra *Alegoria da Fidelidade*. Walter Benjamin (2011) identifica a alegoria como uma categoria estética. Para o autor, a alegoria é mais complexa do que a simbologia, uma vez que apresenta outras possibilidades de significação. Ambígua, a alegoria pode indexar um significado oculto muito difícil de ser decifrado, o que torna mais difícil a sua interpretação.

Encontramos em algumas das obras de Passignano o estilo barroco, pelo uso da iluminação, cores e traços, como é possível observar na já citada *Anunciação* (Figura 4.9). Apesar da representação analisada, *Assunção da Virgem*, não ter características do Barroco é possível perceber nela certa influência barroca, além do fato de ela estar numa cúpula, o que é uma das características desse estilo. A obra apresenta uma lua profanada, craterada, assim como a que o artista observou com o uso de uma luneta astronômica. Essa Lua craterada define toda a obra. A Virgem Assunta não tinha mácula, pecado original, mas agora, ao colocar-se sobre essa Lua, demostra-se profanada. Isso torna ainda mais importante o local onde essa representação encontra-se: o batistério.

O batismo representa para a Igreja Católica o momento de purificação do pecado original. A única pessoa que não tinha esse pecado era a Virgem Imaculada. E foi ela a escolhida como tema desse espaço de purificação. Mas ela não está mais imaculada. Portanto, a Lua craterada de Passignano pode, nesse espaço, representar toda uma discussão que era realizada naquele período.

Os anos que vão das descobertas telescópicas de Galileu, em 1609, até a sua morte, em 1642, são marcados profundamente pela visão da vastidão cósmica, das imperfeições de relevos planetários semelhantes ao nosso, pela possibilidade da infinitização do universo, como pensara Giordano Bruno em seu copernicanismo radical que lhe custara a vida. Ciência e Arte estavam profundamente relacionadas diante de um novo mundo e diante de uma nova revolução que mudaria para sempre o curso do conhecimento.

Comparação imagética entre as luas de Cigoli, de Passignano e de Galileu Galilei

Inicialmente faremos a análise a partir da comparação entre a *Imaculada Conceição* de Passignano e a *Madonna* de Cigoli. Ambas estão na mesma igreja e foram realizadas concomitantemente. Optamos por recortar as representações da Virgem e deixá-las com a mesma proporção. Lembramos, no entanto, que ambas se encontram pintadas em tetos ovalados, anamorfizando as imagens (Figura 4.20).

Figura 4.20 - Recorte da Virgem de Passignano (Fig. 4.10) e da Madonna de Cigoli. 1610-1613. Cúpula da Capela Borguese (Paolina). Basílica Papal de Santa Maria Maggiore (Silva; Neves, 2015).

Fonte: Os autores (2018).

Podemos perceber semelhanças entre a *Imaculada Conceição* de Passignano e a *Madonna* de Cigoli, em especial, pelos traços do desenho. O posicionamento do corpo e do rosto (voltado para cima); a perna esquerda sobre a Lua e os joelhos levemente dobrados; e a expressividade que apresentam. As vestes das duas personagens também têm cores similares: vestido vermelho e manto com um dos lados em tom de azul. Por fim, as cenas têm fundo nas mesmas tonalidades: amarelo (dourado), azul, branco e ocre – Passignano usa, ainda, a cor verde.

O estilo artístico de Passignano é apresentado por Argan (2003) como maneirista, e algumas das características desse estilo são encontradas também na obra de Cigoli, como: corpos contorcidos, rostos expressivos, contornos menos nítidos, tela com claridade, luz e sombra criando sombras irreais.

Para compararmos as luas, optamos por apresentá-las lado a lado (Figuras 4.21, 4.22 e 4.23): as Luas de Cigoli e Passignano (recortadas para ampliar o foco) e as seis Luas de Galileu (realizadas em aquarela após observação telescópica). Na sequência, selecionamos uma dentre estas seis (a primeira na segunda coluna) e colocamos as 3 luas, uma de cada artista, na mesma posição e tamanho (Figura

4.24). Por fim, deixamos as três em preto e branco (Figura 4.25). Esses recortes e ajustes, tanto em tamanho quanto em cor, facilitam a visualização de crateras na Lua de Passignano. As crateras são similares às apresentadas por Cigoli e Galileu e podem ser observadas logo abaixo da borda, em todo o contorno, mas em maior número ao lado direito do observador.

Ampliamos a Lua, colocamos uma linha vermelha na borda com setas que apontam para algumas das crateras, que se tornaram ainda mais visíveis com a ampliação (Figura 4.26). Para tornar mais evidentes as crateras, usamos um recurso do Programa *CorelDraw*. O primeiro passo foi transformar a imagem em bitmap, para na sequência rastrear seu contorno. Com isso foi possível observar as crateras existentes de forma diferenciada (Figura 4.27). Esse rastreamento é um recurso realizado automaticamente pelo programa, a intervenção que fazemos é na escolha da porcentagem, no caso escolhermos 62%.

Lua de Cigoli

Figura 4.21 - Recorte da Lua a partir da Figura 4.20. Elaborado pelos autores.

Fonte: Os autores (2017).

Lua de Passignano

Figura 4.22 - Lua de Passignano. Fotografia realizada no Batistério da Basílica Papal de Santa Maria Maggiore. Elaborado pelos autores.

Fonte: Os autores (2015).

Luas de Galileu

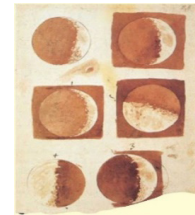
Figura 4.23 - Aquarelas de Galileu Galilei para o livro Sidereus nuncius.

Fonte: Silva e Neves (2015).

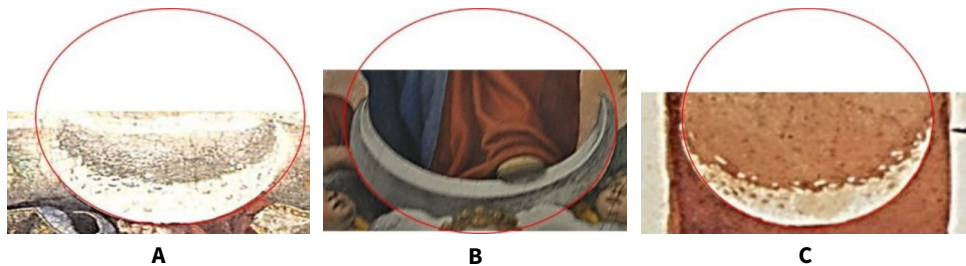
Figura 4.24 - Luas de Cigoli (A), Passignano (B) e Galileu (C) a partir das Figuras 4.21, 4.22 e 4.23. Elaborado pelos autores.

Fonte: Os autores (2017).

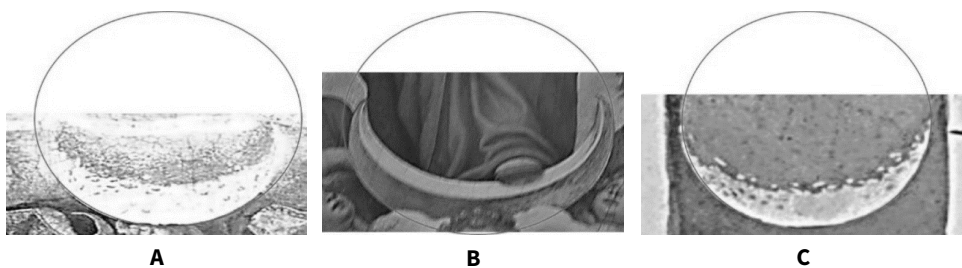
Figura 4.25 - Luas de Cigoli (A), Passignano (B) e Galileu (C) em preto e branco, a partir da Figura 4.24. Elaborado pelos autores.

Fonte: Os autores (2017).

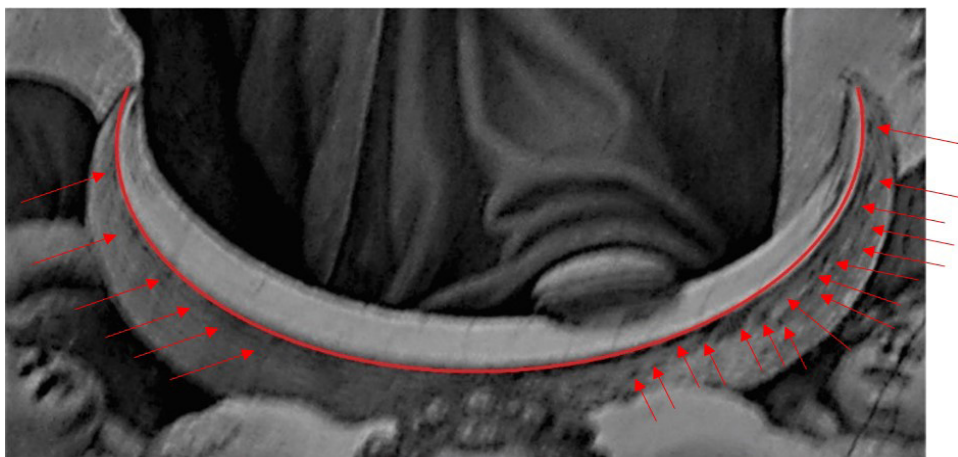
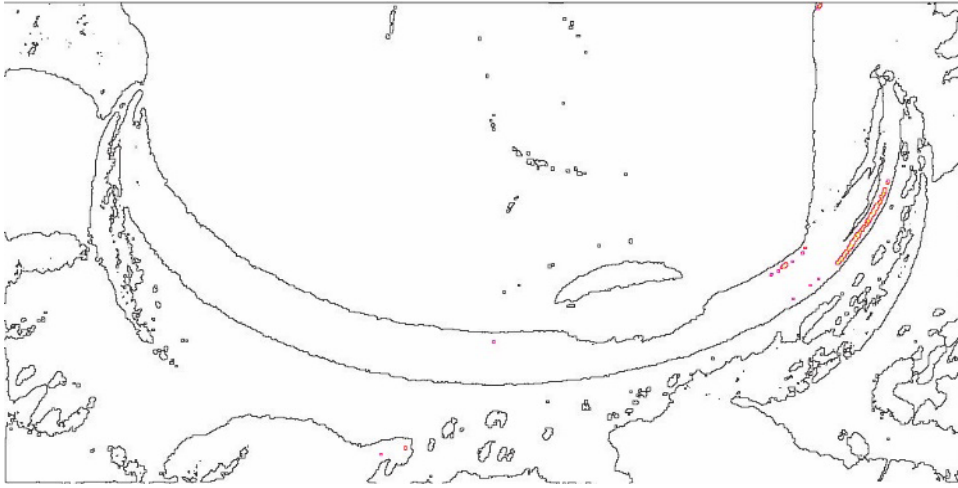
Figura 4.26 - Ampliação e intervenção (setas) na Lua de Passignano. Elaborado pelos autores.

Fonte: Os autores (2017).

Figura 4.27 - Efeito em *CorelDraw* – transformar em bitmap e rastrear contorno 62%. Elaborado pelos autores.

Fonte: Os autores (2017).

Ressaltamos que as duas obras (*Imaculada Conceição* de Passignano e a *Madonna* de Cigoli) foram realizadas no mesmo período e na mesma igreja e os dois artistas eram amigos e partilhavam do mesmo círculo de amizade, incluindo Galileu (como pudemos acompanhar em algumas das cartas trocadas entre Cigoli e Galileu). Provavelmente, houve muita interação entre suas técnicas, ideias e conceitos.

Considerações finais

De todo o exposto, queremos salientar o ineditismo do presente trabalho, por se tratar da interpretação da imagem da Lua presente no afresco de Passignano, focalizando o apoio da *Madonna Assunta* sobre uma lua telescópica craterada como aquela representada no afresco de Cigoli na cúpula que abrigaria os despojos do Papa Paulo V.

Em geral, as imperfeições notadamente presentes na Lua em forma de corno de Passignano podem parecer imprecisões da pintura ou algum efeito-sombra. No entanto, descartamos essa hipótese, tanto pelo registro escrito (*carteggio*) quanto pelo contexto histórico social do período: o Renascimento em si e a Revolução Científica que se processava desde 1543 com a publicação do livro de Copérnico, *De revolutionibus orbium coelesti* (Das revoluções dos orbes celestes). O fato de Passignano ter usado um telescópio para realizar observações solares para Galileu, como também realizou Cigoli, é mais uma prova de que o artista florentino representou no afresco aquilo que seus novos e potentes 'olhos', o telescópio, viam:

uma lua maculada pela mesma violência sublunar que Aristóteles e, posteriormente, a Igreja proibiam nos Céus.

Salientamos uma curiosidade: a Lua craterada de Cigoli foi coberta por tinta provavelmente no curso do processo por heresia contra Galileu Galilei entre 1632-1633. Esse 'vandalismo' da Inquisição só foi descoberto quando da restauração do afresco da cúpula em 1930, quando a tintura indesejada foi removida e as crateras telescópicas, redescobertas. Para Passignano, isso não ocorreu, provavelmente pela sutileza da pintura e por seu cuidado em atravessar as décadas vindouras distante de problemas com o *Santo Ofício* (Inquisição). Cigoli morreu meses após terminar o afresco, em 1613. Passignano, ao contrário, teve vida mais longa e viveu cerca de cinco anos mais (1638) após a condenação a cárcere *in vita* (mas em prisão domiciliar) do mestre Galileu Galilei.

Para finalizar, e resgatando a discussão e as análises realizadas, as fotografias que fizemos no Batistério da Basílica Papal de Santa Maria Maggiore (Roma) revelam claramente na linha do terminador da Lua crescente máculas que não devem ser creditadas às irregularidades da pintura ou ao efeito deletério do tempo. Passignano tinha um pequeno telescópio (provavelmente adquirido de algum jesuíta) que auxiliou tanto ele quanto Cigoli a realizar observações solares para Galileu. Portanto, Passignano era um observador atento, e as imperfeições presentes no afresco se devem à própria selenografia que ele havia registrado com as lentes de seu pequeno telescópio refrator. Passignano realiza, assim como seu amigo Cigoli, um matrimônio entre céu e Terra, não descuidando de que as imperfeições terrestres (em referência aos seus acidentes geográficos) também afetavam a aparente perfeição celestial da Lua, como ainda acreditavam os filósofos peripatéticos (aristotélico-tomistas).

Passignano é muito realista em suas obras, o que reforça a ideia das irregularidades na Lua crescente em forma de corno serem realmente a representação imagética, telescópica, da superfície lunar. Também a favor dessa interpretação há os jogos de sombra-e-luz dramáticos na superfície da Lua, merecendo de Galileu não somente suas argumentações para a questão do relevo inerente à superfície do astro selenita, como, e sobretudo, para o cálculo das dimensões das 'montanhas lunares'.

Essa descoberta, de mais uma Lua craterada dentro de um ambiente onde o dogmatismo aristotélico-tomista impera, amplia o debate sobre a consolidação da Revolução Científica iniciada com Copérnico, pois aponta um reforço à tentativa de Galileu de convencer o clero da ideia de um novo universo (além e com outra ordenação). Isto é importantíssimo para novas pesquisas envolvendo a imagética e a busca por documentos que possam clarear ainda mais esse período nebuloso de transição.

Finalmente, quando consideramos a Lua de Passignano como 'a segunda Lua craterada', estamos nos reportando à tardia descoberta que realizamos. No entanto, ela deve ser considerada a 'primeira Lua maculada' dentro de um ambiente clerical, pois foi terminada em 1611, cerca de dois anos antes da obra-prima de Cigoli na grande

cúpula de Santa Maria Maggiore. Esta é a conclusão mais fundamental do presente trabalho e sua contribuição mais significativa para novos estudos a respeito do tema: Passignano é autor da Primeira Lua galileana.

Agradecimentos

Ao State Hermitage Museum, São Petersburgo, por ceder o uso de imagens.

Referências

ARGAN, G. **História da Arte Italiana**: de Michelangelo ao futurismo. Tradução Wilma de Katinszky, São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. III.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BERTI, F. **Domenico Cresti, il Passignano, 'fra la natione fiorentina e veneziana'**. Viatico per il periodo giovanile con una inedita Sacra Famiglia. Firenze: Fracione Arte, 2013.

BREDEKAMP, H. **Teoria do acto icónico**. Tradução Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2015.

CATOLICISMO ROMANO. **As cores dos paramentos litúrgicos e seus significados**. 2012. Disponível em: https://www.catolicismoromano.com.br/as-cores-dos-paramentos-liturgicos-e-seus-significados/. Acesso em: 21 mar. 2021.

FEDERICO ZUCCARI. **Ascenção de Cristo ao céu**. [15--]. Afresco. Igreja Santa Maria Del Fiori, Florença. Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Firenze.Duomo.dome04.JPG. Acesso em: 21 mar. 2017.

MACCHIETTI, G. **Assunção da Virgem**.1577-1578. São Clementte a Sociana (Reggello). Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girolamo_macchietti_e_bottega,_assunzione_della_vergine,_1577-78,_da_s._clemente_a_sociana_(reggello),_01.JPG. Acesso em: 21 mar. 2017.

MURAD, A. **Maria toda de Deus e tão humana**. Compêndio de Mariologia. São Paulo: Paulinas, 2012.

NALDINI, G. B **Bathsheba.** [15--]. Óleo sobre tela, 182 x 150 cm. Museu Hermitage. San Peterburgo. Fotografia de Leonard Kheifets. Diponível em: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/29564/. Acesso em: 21 mar. 2017.

NEVES, M. C. D.; NARDI, R.; SILVA, J. A. P. **O Carteggio Cigoli-Galileo**: a troca de correspondência entre o artista de Florença e o físico de Pisa. Marinbá: Eduem, 2015.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução M. C. F. Keese e J. Guinsburg, 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PASSIGNANO, D. C. **Ressurreição.** 1600-1625. Óleo sobre tela, 112x70 cm. Museu Vaticano. Roma. Disponível em: http://www.maestrovincenzo.it/2017/04/13/la-risurrezione-di-gesu-nellarte/. Acesso em: 21 mar. 2017.

PASSIGNANO, D. C. **Aparição de Cristo Ressuscitado a Maria Madalena**. 1616. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Apparizione_di_Cristo_risorto_a_Maria_Maddalena_di_Domenico_Cresti_detto_il_Passignano%2C_post_1616.JPG. Acesso em: 21 mar. 2017.

PASSIGNANO, D. C. **Aparição do Arcanjo Miguel no Monte Gargano**. 1602. Óleo sobre tela. San Michele. Disponível em: http://www.scuolaecclesiamater.org/2015/05/gelasio-autem-primo-pontifice-maximo-in.html. Acesso em: 21 mar. 2017.

PASSIGNANO, D. C. **Assunta**. 1610-1614. Duomo, Livorno. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passignano,_assunta,_1610-14,_01.JPG. Acesso em: 21 mar. 2017.

PASSIGNANO, D. C. **Ecce homo**. [16--]. Óleo sobre madeira. Museu Diocesano de San Miniato. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passignano_(attr.),_ecce_homo,_da_donazione_lisi.JPG. Acesso em: 21 mar. 2017.

PASSIGNANO, D. C. **Funeral de Santo Antonio.** 1589. Capela Salviati. Convento São Marco, Florença. Disponível em: http://scuola56.rssing.com/chan-6722137/all_p67.html. Acesso em: 21 mar. 2017.

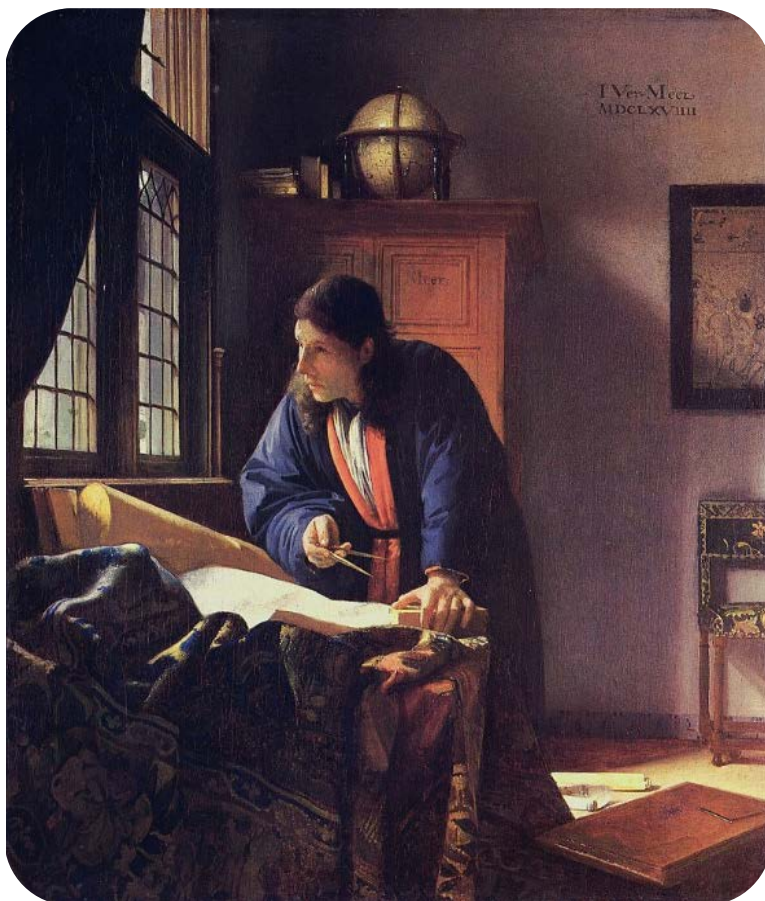
PASSIGNANO, D. C. **Retrato de Galileu Galilei**. 1642. (Uma das versões). Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galileo_by_Passignano.jpg. Acesso em: 10 nov. 2011.

PASSIGNANO, D. C. **Assunção de Maria**. 1592. Igreja de San Bartolomeo, Monte Oliveto (Florença). Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_bartolomeo_a_monte_oliveto,_int.,_passignano,_assunzione_di_maria,_1592,_02.JPG. Acesso em: 21 mar. 2017.

RODINÒ, S. P. V. **Cresti, Domenico, detto in Passignano**. Dizionario Biografico degli Otaliani. 1984. v. 30. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/cresti-domenico-detto-il-passignano_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em: 21 mar. 2017.

SILVA, J. A.P. **Imagem de capa do capítulo 4.** 2020. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia da obra Assunta. *In*: PASSIGNANO, D. C. (Passignano). **Assunta**. 1610-1614. Duomo, Livorno. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passignano,_assunta,_1610-14,_01.JPG. Acesso em: 21 mar. 2017.

SILVA, J. A.P.; NEVES, M. C. D. **O Codex Cigoli-Galileo**: ciência, arte e religião num enigma copernicano. Maringá: Eduem, 2015.

VATICANO. **Catecismo da Igreja Católica**. São Paulo: Loyola, 2000.

CAPÍTULO 5

GEOGRAFIAS E A ARTE DA PINTURA: AGENCIAMENTOS VERMEER-ESPINOSA

CAPÍTULO 5

GEOGRAFIAS E A ARTE DA PINTURA: AGENCIAMENTOS VERMEER-ESPINOSA

Cláudio Benito Oliveira Ferraz[1]

Esboços

Por que Espinosa?[2] Por que Vermeer? Talvez as respostas para essas perguntas se articulem em um nome a expressar múltiplos encontros: Gilles Deleuze. Lógico que Deleuze não é um pensador solitário, um indivíduo cujo pensamento se fez por si; pelo contrário, ele é a expressão de que o pensamento é múltiplo e só se faz no encontro dos corpos, só acontece enquanto agenciamento coletivo de enunciados e afetos (Deleuze, 1992). Espinosa aponta que os modos finitos afirmam a vida em sua potência máxima, ou seja, os corpos humanos compõem encontros alegres e expressam pensamentos adequados e verdadeiros (Spinoza, 2016). Nesse sentido, ao tentarmos abordar a obra de Vermeer a partir dessa máxima de Espinosa, percebemos que o filósofo francês acaba por articular outros pensadores e referenciais que nos atravessam, afetam e auxiliam numa melhor adequação de pensamentos e imagens sobre o que nos instiga nesse encontro.

E o que nos move, provoca e desafia nesse encontro é o referencial espacial que esse conjunto de pensadores (artista, filósofos e pesquisadores) traça como possibilidade diferenciada ao usualmente entendido a partir da linguagem científica da Geografia[3]. Outra perspectiva de sentir, imaginar, pensar e viver a força espacial da vida. Portanto, fora de Deleuze, mas atravessando-o, outros elementos se apresentam

---

1 Doutor em Geografia. Vinculado ao Departamento de Educação da Faculdade de Ciências e Tecnologia da UNESP de Presidente Prudente (SP). cbenito2@yahoo.com.br

2 Optamos aqui por escrever Espinosa por entendê-la como a melhor adequação do nome latino à língua portuguesa moderna, mas mantivemos o Spinoza quando a fonte assim o escreve.

3 Não vamos aqui adentrar a concepção de espaço que professores, pesquisadores e bacharéis em Geografia hegemonicamente empregam, destacamos desta apenas o referencial de extensão, pois este permite a mensuração e a representação científica, cartográfica, de uma ideia de espaço como base física e passível de geometrização. Para mais detalhes, ver Ferraz (2005) e Santos (2007).

como justificadores dessa dupla escolha. Um deles é o tempo cronológico, ou seja, o tempo como duração de momentos a se sucederem numa evolução linear. Tanto o filósofo quanto o pintor escolhidos são do mesmo século. Inclusive, nasceram no mesmo ano de 1632 e viveram nesse século de profundas mudanças nos referenciais estéticos, éticos, políticos e econômicos (Brook, 2012). Ambos morreram com quarenta e poucos anos, o pintor em 1675 e o filósofo em 1677.

Complementar ao elemento temporal, temos o espacial, mas espaço enquanto fenômeno físico geometrizável, ou seja, como base extensiva tridimensional, capaz de ser dividido, nomeado, mensurado e representado cartograficamente. Nesse aspecto, os dois viveram num território que hoje denominamos Holanda e moraram em importantes cidades dos Países Baixos (Espinosa nasceu em Amsterdã e viveu em Haia, cidade onde morreu. Vermeer nasceu, viveu e morreu em Delft).

Essa sobreposição tempo espacial de suas vidas permitiu que fossem afetados por um conjunto comum de fenômenos e corpos[4] que acontecia na Holanda da época. A então recente independência do território neerlandês em relação ao Império Espanhol (1648) e a constituição de um Estado em que as províncias tinham mais autonomia, compondo uma estrutura econômica relativamente liberal com uma administração não centralista, acabaram por levar a Holanda a rapidamente ser uma das maiores potências do mundo (Slive, 1998). Riqueza fluía de todos os cantos do mundo. Esse contato com objetos e valores culturais de várias partes da Terra, assim como o aumento da desigualdade social devido a concentração de um volume cada vez maior de riquezas nas mãos de poucas famílias e corporações econômicas, afetou sobremaneira os pensamentos e as obras de Espinosa e Vermeer.

Apesar de não termos documentos que comprovem contatos diretos entre ambos, fatos históricos e geográficos comuns em um território de pequena extensão, como eram os Países Baixos, fundamentaram um processo de questionamento a valores morais, a referenciais estéticos e políticos que tornaram suas obras intercambiáveis. Espinosa nunca se casou nem teve filhos, enquanto Vermeer gerou mais de 10 rebentos, mas ambos viviam em condições precárias e fizeram uso de lentes de vidro para aumentar o orçamento. O filósofo entrou em contato com as novas tecnologias de elaboração de lentes e as polia para atender navegadores, cientistas e artistas. O pintor empregava lentes para reproduzir na câmera escura muitas das imagens que seriam posteriormente pintadas em suas telas (Hockney, 2001). Portanto, ambos experimentavam novos olhares e percepções do mundo por meio de técnicas inovadoras.

Espinosa era de ascendência judaica, mas foi excomungado de sua comunidade por questionar o misticismo e adotou o pensamento filosófico como caminho para se

4 Não acreditamos numa definição do tipo 'o corpo é...', mas o conceito de corpo tem séria relevância neste artigo. Ele é a força agenciadora de pensamentos e corpos, elemento que afeta e é afetado, aquilo que tem a potência de contagiar e experimentar. Para maior aprofundamento, ver Deleuze (2002), Martins (2009) e Spinoza (2016).

libertar das amarras religiosas, apostando num sentido racional de Deus imanente à vida (Chauí, 1999). Vermeer era protestante, mas se converteu ao catolicismo para se casar. Contudo, a Holanda, recém liberta dos reis católicos espanhóis, era majoritária na prática calvinista e não tolerava os vinculados a Igreja de Roma. Fato que acabou por cercear muitos contatos sociais para o pintor, que evitou abordar em seus quadros temas religiosos, apostou em expressar, pela sua arte, um sentido espiritual mais humano, racional e imanente ao viver cotidiano (Schneider, 1997).

Os ofícios que realizavam garantiram a ambos estabelecer contatos com as elites econômicas e intelectuais da jovem nação. Isso permitiu boas e perigosas relações sociais, mas que não se desdobraram em melhores condições de vida. Para o pintor, as guerras que a Holanda travou com a Inglaterra (a primeira entre 1652-1654, a segunda entre 1665-1667) acabaram desviando os recursos dos possíveis compradores de seus quadros, além de encarecer sobremaneira os produtos para consumo cotidiano (Brook, 2012). Para o filósofo, foi por uma afirmação política e filosófica de não buscar no acúmulo de bens materiais a ideia de felicidade, mas os conflitos políticos internos devido às guerras levaram Espinosa a ter problemas com lideranças políticas conservadoras e nacionalistas, assim como com movimentos populistas reacionários místico-religiosos (Negri, 2016).

Esses são alguns dos elementos que destacamos para justificar esse encontro entre os dois criadores. No entanto, importante para nós é que esses fenômenos, pensamentos e corpos da época foram agenciados pelos dois para criarem sentidos possíveis para a vida acontecer em meio ao caos do mundo em que viviam. Ou seja, por suas obras eles traçaram novas perspectivas de leitura espacial que atualmente se colocam como necessárias.

Nossa intenção aqui é, por conseguinte, focar tal possibilidade a partir da interseção dessa Filosofia com essa Arte, tendo o pensamento de Deleuze, em sua força de composição com outros pesquisadores que transitam ao redor dele (Chauí, 1996; Ferraz, 2009; Hornäk, 2010; Jaquet, 2011; Martins, 2009; Negri, 2016; Seemann, 2009; Sévérac, 2009; Stegmaier, 2011), como balizador de nossa argumentação. Para tal, devido a economia do texto, vamos fazer um corte capaz de permitir desenvolver nossa argumentação sem nos perdermos tanto na amplitude do desafio. O corte será partir do pensamento de Espinosa, em especial em sua obra mais famosa, a Ética (Espinosa, 1983b; Spinoza, 2016)[5], como maneira de melhor nos aproximarmos do quadro de Vermeer a Arte da Pintura (Figura 5.1).

---

5 Faremos uso de duas traduções da obra de Espinosa, a da editora Abril (1983) feita por Marilena Chauí, com ótimas notas explicativas, e a da Autêntica (2016), feita por Tomaz Tadeu, com texto comparativo ao original em Latim, tendo atualizado alguns termos para os dias atuais. A Ética é composta de cinco partes, cada qual abordando, numa sequência geométrica, uma das esferas do conhecimento: de Deus até a consciência de si como consciência da Substância imanente à vida. Os pesquisadores, normalmente, quando citam essa obra, referenciam qual das partes e o número da proposição citada, mas aqui, para facilitar a localização do leitor, manteremos a referência ao ano e página da tradução utilizada.

Tendo esses dois corpos como vetores de nosso plano de referência, vamos traçar algumas linhas de articulação de encontros para rascunharmos nosso diagrama como uma Geografia possível, a qual se compõe enquanto pensamento atual necessário e adequado ao mundo em que nos localizamos e assim criamos.

Espinosa, pensamento e a ética: alguns apontamentos necessários

O que surpreende em Espinosa é ser um corpo extemporâneo, no sentido nietzschiano do termo, um corpo/pensamento intempestivo, pois, apesar de estar no contexto espacial e temporal do mundo físico da Europa do século XVII, ele incomoda ao escapar dessa adequação a um espaço extensivo europeu e a um tempo cronologicamente localizado no referido século. Seu pensamento nos coloca à deriva do que se tem como correto e óbvio, pois tenciona nossa percepção de normalidade com sua lógica matemática de modo a nos forçar pensar sobre as respostas naturalmente tidas como corretas, questionar nossa imaginação de certezas inquestionáveis, nossas verdades universais.

Ele é tido como um dos marcos do pensamento racionalista moderno, do pensamento que coloca a capacidade do homem pensar sobre o mundo sem usar de um subterfúgio transcendente ao próprio homem (Stegmaier, 2011). Contudo, apesar de assim caminhar, seu trajeto não segue o mesmo percurso dos cânones da moderna tradição racionalista, como Descartes, Leibniz, Hume, Kant, Hegel etc. Seu pensamento não se fundamenta num antropocentrismo do sujeito consciente, da subjetividade de um ‘eu’ que condena as sensações corpóreas (Deleuze, 2007).

Seu pensar é um criar coletivo, é um pensamento embrenhado no político, pois é inerente ao agir, não é um pensar separado do sentir, estranho ao corpo como movimento, mas sim um corpo pensante, um pensamento atuante. Não se coloca como busca às essências etéreas só presentes na pura metafísica das ideias em si, mas na produção imanente à vida, é Natureza se expressando em múltiplos modos (Deleuze, 1968, 2002).

> Spinoza escreve no solo epistêmico do início da modernidade. Época de uma nova ciência, de uma nova maneira de compreender as relações entre o homem e o mundo [...] com a modernidade, o homem e a razão assumem-se como capazes de conhecer o mundo de forma autônoma, sem o intermédio da palavra divina e sem o recurso à autoridade da revelação [...]. Spinoza partilha do racionalismo de sua época. Porém, o adota de maneira peculiar, bem diferente do credo em que vários de seus contemporâneos comungam [...] é ainda um crítico de algumas das ideias nascentes

> que viriam se tornar basilares da modernidade. E entre elas nada menos que a ideia de sujeito, que a tradição interpretativa faz remontar a Descartes e que se ergue mediante o expediente conceitual da substancialização da mente como uma alma e do corpo como puramente material [...]. Spinoza reafirma os direitos de uma razão que não está desvinculada dos afetos, de um conhecimento que seja pensado junto ao real, de um corpo, por assim dizer, pensante (Martins; Santiago; Oliva, 2011, p. 10).

A força desse pensamento assustou a muitos nos séculos seguintes, tanto que foi condenado, banido e proibido, tal o grau de subversão para com uma estrutura mental reduzida a metafísica transcendental, uma ontologia negativa restrita a dualismos morais que aprisiona o homem numa negação da vida, de sua potência para criar e se libertar dos medos e pecados. Tal moralismo se moldou na ordem econômica do capitalismo (controle físico dos corpos a partir de uma ideia de superioridade hierárquica graças ao poder de acumular bens materiais e intelectuais), assim como baseou a lógica de administração territorial (uma política centrada no controle do poder do Estado e suas instituições que legalizam as injustiças e inibe o ser humano do direito de ser feliz e livre).

> Espinosa subversivo, isto é, aquele que opõe, sempre com maior eficácia, não apenas no século XVII, mas mesmo na contemporaneidade, a positividade do ser à redução metafísica ou transcendental da ontologia [...] o homem prisioneiro da ontologia negativa. Conduzimo-nos ainda por sob essa imagem e essa função metafísica, desde a Antiguidade clássica [...]. Se existe uma tragédia do presente, chamar-se-á alienação ou reificação, ela não é determinada pelo ser [...], mas pelo produzir-para-a-morte do comando capitalista! Se o pensamento reacionário reconstruiu-se em torno a ontologia do niilismo, o pensamento subversivo reconstrói-se em torno da ética e da política da ontologia espinosista (Negri, 2016, p. 138).

Esse pensamento, portanto, instaura outra perspectiva para o ser humano, como corpo finito, se localizar na territorialidade da vida, como expressão da Natureza infinita (ou Substância/Deus), ou seja, a Substância única e infinita é imanente a múltiplos corpos finitos, uma Natureza a se expressar em múltiplos modos[6]. Tal

---

6 Os três elementos articuladores da argumentação de Espinosa para a compreensão da vida são: a Substância como força unívoca e infinita; os Modos como expressão da Substância em múltiplas formas extensivas e finitas; os Atributos da Substância, dos quais o conhecimento humano percebe apenas dois: o pensamento e a extensão. A extensão é aquilo que os corpos percebem das formas das coisas e das forças que os afetam. O pensamento é aquilo que leva ao conhecimento, o qual vai da mera reação a percepção das formas (pautado na transcendência metafísica da verdade) até o pensamento como

concepção é radicalmente contra a tradição da metafísica do sujeito e da ontologia transcendental que desde a Antiguidade clássica, tendo Platão e Aristóteles como seus mais famosos elaboradores, entendia cada forma, cada modo de vida finito ter uma substância própria que metafisicamente manifesta a essência verdadeira daquela forma percebida. A tradição metafísica do pensamento, portanto, acredita que existe múltiplas substâncias, uma para cada forma sensível percebida, cabendo a ideia ir para a transcendência metafísica para revela a essência verdadeira do percebido. A concepção de Espinosa é bem diferente, pois existe apenas uma Substância, infinita, que se expressa de múltiplos modos. Portanto, cada forma extensiva, cada corpo é a expressão de uma mesma Substância. Sendo o pensamento um dos Atributos da Substância, é imanente à vida, só acontece como vida, cria a vida e é por ela criado (Ulpiano, 2013).

O pensamento metafísico clássico se desdobrou em inúmeros vieses ao longo da história da Filosofia. Para muitos pensadores era e é o único possível, pois se pauta numa ideia de realidade em que o extensivo é perceptível e condiciona o pensamento, o qual se encontra em separado do corpo, numa esfera transcendente. E por estar separado é que consegue encontrar a verdade, mas uma verdade não imanente à vida, como decorrência de uma imaginação sobre a essência metafísica do mundo percebido. Essa ideia reverbera até nossos dias na concepção majoritária de Ciência, entendida como descobridora de verdades ocultas a partir da análise dos efeitos nos objetos sensíveis, desvendando a essência verdadeira e pura capaz de resolver os problemas percebidos nas formas finitas e impuras (Chauí, 1999).

Explicando melhor, na contemporaneidade, o pensamento racional, em sua expressão científica, tem por base uma filosofia pautada na cisão sujeito pensante/objeto pensado. O pensamento se coloca transcendente ao mundo físico para descobrir as essências puras e verdadeiras que explicam os problemas inerentes aos objetos e, por conseguinte, as maneiras de como resolvê-los. Os objetos são coisas passivas, como o próprio objeto corpo, pois são imperfeição das formas sensíveis finitas, cabendo ao pensamento ser um elemento separado dessas formas para assim atingir a perfeição das ideias puras que explicam as falhas do mundo sensível. Esse pensamento, portanto, não está no mundo da vida, mas separado dele, não tem força de ação, só reação aos afetos negativos, não se encontra imante ao tempo e espaço do acontecer das coisas, o que o leva a ser um pensar que idealiza o mundo, tomando essa idealização como verdade e fazendo do real uma farsa (Deleuze, 2002).

> Se esperamos um mundo ideal, se julgamos que a verdade está em outro mundo, se idealizamos as coisas e queremos lhes impor um julgamento moral, somente encontraremos desprazer nas coisas

---

expressão da essência divina da Substância (como imanente à vida). Ver Espinosa (1983a) e Spinoza (2016).

> reais, e delas somente tiraremos insatisfação e sofrimento, quando na verdade esses afetos são forjados pela própria imaginação de que as coisas deveriam ser como não são, ou que seriam melhores caso seguissem um Bem ficcionado como universal – o que expressa simplesmente o desejo, inevitavelmente frustrante, de que a realidade não nos contrariasse. É preciso afirmar a realidade – nos termos de Spinoza, tomá-la como sinônimo de perfeição – para além de bem e mal, amar tragicamente a vida, o real e a existência (Martins, 2009, p. XII).

Espinosa aposta na vida como ela acontece, para além e aquém de uma imagem moralizante sobre o que é certo e errado a idealizar o mundo, mas sim se abrindo para tudo que acontece. Ao invés de evitar os perigos e somente reagir a eles, enfrentá-los e poder efetivamente ter conhecimento para retirar deles forças para se tornar mais forte, ativo e criativo.

Conhecimento em Espinosa não se restringe a descobrir verdades ocultas, reagindo ao já dado como certo ou errado, mas é o 'mais potente dos afetos'[7], capaz de criar novos pensamentos/sensações, é um conhecimento, imanente à vida, a construção de ações afirmativas que façam a vida ser mais bela, alegre e verdadeira.

Em Espinosa há três gêneros de conhecimento. Expressamos todos eles, ou pelo menos temos a potência de expressá-los, mas nossos limites físicos e imaginativos provocam a criação de explicações universais e supersticiosas, que fogem ou negam o que não compreendemos ou o que entendemos como perigoso por não conseguirmos controlar. Isso nos restringe ao primeiro dos gêneros, que acaba por encobrir a possibilidade de aumentar nossa força de afetos para criar pensamentos afirmativos, adequados e ativos.

> De tudo o que foi anteriormente dito conclui-se claramente que percebemos muitas coisas e formamos noções universais: 1. A partir de coisas singulares, que os sentidos representam mutilada, confusamente, e sem a ordem própria do intelecto. Por isso passei a chamar essas percepções de conhecimento originado da experiência errática. 2. A partir de signos; por exemplo, por ter ouvido ou lido certas palavras, nós nos recordamos das coisas e delas formamos ideias semelhantes àquelas por meio das quais

---

7 Expressão de Friedrich Nietzsche em carta a Franz Overbeck de 30/07/1881 sobre sua descoberta de Espinosa: "Estou totalmente estupefato, maravilhado! Tenho um precursor, e que precursor! Eu não conhecia quase nada de Spinoza: que eu seja agora impelido a ele, foi um ato instintivo. Não só sua tendência geral é a mesma que a minha – fazer do conhecimento o mais potente dos afetos" (Martins, 2009, p. XVII, grifo do autor). Afetos, por essa perspectiva, acontecem como forças provocadas pelos corpos extensivos, mas também pelo pensamento Infinito como causa de si e de todos. Os 'afetos' são mais ou menos fortes conforme a potência daquilo que 'afeta' (sentimentos, corpos, ideias, coisas) e de nossa disposição de ser afetado, ou seja, os afetos são intensidades conforme a potência afetiva em nós e dos demais corpos que encontramos (Deleuze, 1968, 2002).

> imaginamos as coisas. Vou me referir a esses dois modos de considerar as coisas, como conhecimento de primeiro gênero, opinião ou imaginação (Spinoza, 2016, p. 133-135).

No primeiro gênero temos os conhecimentos na ordem da imaginação, os quais se pautam nas semelhanças de imagens das coisas em suas formas e das palavras/seus nomes para tirar elementos universais que passam a ideia de essência verdadeira e generalizante das formas percebidas ou significadas. Reagimos com palavras e ideias a partir de como as coisas e corpos nos afetam, ficamos passivos perante a generalização de definições que saciam nossas dúvidas, mas que evitam entender suas causas, apenas explicamos os efeitos em nós.

Por exemplo, experimentamos a neve, nunca tínhamos a encontrado antes. Por meio de livros, filmes e outras imagens, nossa memória resgata os signos que estabelecem o significado para aquele corpo. Generalizamos essa identificação entre o nome e imagem da coisa com aquilo que representamos nela em nossa imaginação: neve é branca. Por meio da junção idealizada, ou imaginada, de coisas separadas e distintas, colocadas numa mesma categoria identitária, nosso pensamento fica restrito a reagir ao efeito da coisa em nós. Não somos ativos, pois apenas nos contentamos em fixar o sentido já dado como certo da coisa. Quando um grupo humano, como os Inuíte do norte do Canadá, que tem a neve como fonte de criação de sentidos de vida, afirma enxergar mais de 17 tipos de 'brancura' de neve, nossa imaginação não consegue se abrir para isso e criar pensamentos adequados sobre tal fenômeno, pois está imersa em superstições e noções generalizantes de uma verdade já estabelecida: como toda neve é branca e branco é branco, não existe variação sobre esse fato percebido e, assim, idealizado.

O segundo gênero de conhecimento tem na razão a capacidade de criar noções comuns e adequadas do percebido. Em Espinosa, o pensamento se expressa por aquilo que o corpo compõe e decompõe no encontro com os demais corpos, tanto os corpos/pensamentos quanto os corpos/extensões. Quando apenas reage, fica no nível da imaginação e dos efeitos dos aspectos externos ao corpo. Mas quando a mente passa a determinar interiormente, articulando os afetos em acordo com sua capacidade e desejos de composição e decomposição daquilo que necessita ou ignora, aí o pensamento estabelece uma noção comum, um entendimento do que de externo – dos demais corpos –e interno ao corpo é capaz de atender ao que convém ao pensamento e ao agir dos corpos, do que atende de comum ao atributo pensamento e ao atributo extensão.

> A mente, portanto, necessariamente percebe de maneira adequada, quer enquanto percebe a si própria, quer enquanto percebe seu próprio corpo ou qualquer corpo exterior [...]. Segue-se disso que existem certas ideias ou noções comuns a todos os

> homens. Com efeito, todos os corpos estão em concordância quanto a certos elementos, os quais devem ser percebidos por todos adequadamente, ou seja, clara e distintamente [...]. Segue-se disso que a mente é tanto mais capaz de perceber mais coisas adequadamente quanto mais adequadamente propriedades em comum com outros corpos tem o seu corpo (Spinoza, 2016, p. 129-131).

Conhecer, nesse segundo gênero, é realizar a potência do pensamento em distinguir as ideias adequadas e verdadeiras das inadequadas e falsas, os afetos felizes dos tristes em relação aos fenômenos que encontramos. Tal ação é resultado da capacidade do corpo de compor e decompor com os demais corpos para conhecer adequadamente os efeitos e as causas da mútua interferência desses modos, das relações que agenciam para elaborar uma noção comum que viabilize criar com eles as maneiras de nos afetar positivamente, aumentando nossa capacidade de entendimento das coisas, para não ficarmos presos aos medos, às superstições e universalizações de falsas verdades (Jaquet, 2011).

Por exemplo, quando um aluno picha a escola, tendemos a reagir a esse afeto como algo ruim, que provoca reações tristes, de culpa e punição. Estamos envolvidos por uma moralidade dualista, por um pensamento metafisicamente transcendente, não inserido na vida, pois idealiza as formas corretas de agir a partir de valores de certo e errado, de bom contra o mau. Nossa reação é apenas produto da imaginação presa aos efeitos das externalidades, que nos afeta visando resolver o problema de forma idealizada. Quando experimentamos o segundo regime de conhecimento, nossa mente busca internalizar essas forças que nos afetam no sentido de buscar uma noção comum entre os corpos pichadores, as pichações e os múltiplos corpos que se encontram naquela territorialidade (professores e administradores, funcionários, pais, valores morais etc.).

Tal noção comum não é reação ao efeito do que nos afeta, mas pensamentos e ações, que podemos criar a partir das pichações e dos pichadores, necessários para entender de forma adequada suas causas e efeitos no coletivo, na aprendizagem mútua. Não se busca um referencial moral como solução de um problema, mas problematiza-se o fato no sentido de a mente ser capaz de 'perceber mais coisas adequadamente'. O que está a incomodar os alunos? O que incomoda a eles também nos afeta? Como podemos transformar esse incômodo em forças positivas, com capacidade de aumentar a potência criativa da vida, ao invés de soluções punitivas e tristes?

O terceiro gênero de conhecimento é intuitivo, ou seja, não cabe na mera explicação lógica de palavras concatenadas. Um sentir intelectual que não se restringe a uma racionalidade em si, mas tem uma força mística, divina, inebriante, como uma força que nos atravessa e que produzimos como criadores de vida. Assim cada modo singular, cada corpo finito é a expressão da infinitude da criação, da Substância única

e infinita, da Natureza criadora e criada, como diz Espinosa, de um Deus[8] como causa de si. E, sendo de si, é de todos os modos assim expressos enquanto coisas singulares, que só existem em Deus, ou seja, não resultam Dele e nem da transferência da Sua substância infinita para um modo singular, pois Ele não tem uma Substância, mas é Substância/Natureza, o infinito e tudo é em Deus, somos todos existências imanentes à Natureza única e infinita.

> Por existência compreendo, aqui, não a duração, isto é, não a existência enquanto concebida abstratamente e como uma certa espécie de quantidade. Falo, na verdade, dessa natureza da existência que é conferida às coisas singulares porque da necessidade eterna da natureza de Deus seguem-se infinitas coisas, de infinitas maneiras. Falo, repito, dessa existência das coisas singulares, enquanto elas existem em Deus. Pois, embora cada uma seja determinada, por outra coisa singular, a existir de uma maneira definida, a força pela qual cada uma persevera no existir segue-se da necessidade eterna da natureza (Spinoza, 2009, p. 58-59, tradução nossa[9]).

Nesse gênero de conhecimento, o homem não se sente separado da Natureza, pois se ele existe como 'coisa singular', essa singularidade finita só é algo se for em relação a Substância infinita, não é mera reação às forças incompreensíveis. O homem se sente participando da essência eterna da vida, pois mesmo que sua finitude biológica acabe, ele perdurará como movimento/pensamento essencial e infinito da Natureza, do cosmos.

Um exemplo desse terceiro gênero de conhecimento não é fácil de demonstrar pelo mero discurso lógico gramatical. A *Ética* (Espinosa, 1983b. Spinoza, 2016) é a prova cabal desse desafio. A obra traz uma sequência de proposições, demonstrações e corolários argumentativos, numa geometria lógica de termos e pensamentos para esclarecer dúvidas e confusões do pensamento expresso pela imaginação, pelas noções construídas por paixões e afetos em si. Mas também nesse livro encontramos os 'escólios' dessas proposições e demonstrações lógicas, as quais são tensionadas e problematizadas em seus esforços de racionalmente expressar a lógica de um

8 Deus em Espinosa tem o sentido de Natureza criadora e criada, Substância única e infinita que se expressa de múltiplos modos finitos, causa de si e de tudo que se expressa conforme sua tendência. Para mais detalhes ver Deleuze (1968, 2002).

9 "By existence I do not here mean duration—that is, existence in so far as it is conceived abstractedly, and as a certain form of quantity. I am speaking of the very nature of existence, which is assigned to particular things, because they follow in infinite numbers and in infinite ways from the eternal necessity of God's nature (I. xvi.). I am speaking, I repeat, of the very existence of particular things, in so far as they are in God. For although each particular thing be conditioned by another particular thing to exist in a given way, yet the force whereby each particular thing perseveres in existing follows from the eternal necessity of God's nature (cf. I. xxiv. Cor.)".

pensamento verdadeiro e adequado, pois falta nesse processo a violência de afetos que nos colocam imanentes à força infinita da vida.

> Spinoza encontrou algo incrível, e é sem dúvida, por essa razão, que era necessário o método geométrico. Seu livro parece completamente contínuo. Vemos que há proposições, demonstrações, corolários, e tem, ademais, essa coisa estranha que se chama os escólios. À primeira vista tudo isso se encadeia, porém, quando vistos de perto, percebem-se que não se encadeiam totalmente. Isto quer dizer que o sistema proposições-demonstrações-corolários é um sistema autônomo [...] e o sistema de escólios é outro sistema que coexiste com o primeiro [...]. Há como duas éticas em uma: uma que funciona sobre o modo do contínuo e uma ética secreta que funciona sobre o modo do descontínuo [...]. Estritamente falando, a Ética está escrita simultaneamente duas vezes: uma versão violenta e afetiva, e uma versão racional e geométrica. É nos escólios onde Spinoza disse o que é uma ética: fazer uma ética é fazer uma teoria e uma prática dos poderes de ser afetado (Deleuze, 2005, p. 292-293, tradução nossa[10]).

Essa força de afetação é um pensamento que não cabe num padrão lógico-gramatical, mas com ele coexiste, pois é força intuitiva a expressar a Natureza infinita imanente a cada modo de vida. É um conhecimento de maior potência afetiva, de afirmação da vida na felicidade e liberdade que todo ato criativo experiencia. O terceiro gênero de conhecimento é quando nos sentimos imanentes à Substância infinita, quando nosso corpo/pensamento entende a si como integrado aos outros e a Natureza/Deus.

> É por isso que Spinoza diz, finalmente, que o terceiro gênero de conhecimento existe quando ser consciente de si mesmo, ser consciente de Deus e ser consciente do mundo, nos fazem mais que um. Creio que é importante tomar literalmente as fórmulas de Spinoza. No terceiro gênero de conhecimento sou

---

10 “Spinoza ha encontrado algo tremendo, y sin dudas por eso que era necesario el método geométrico. Su libro parece completamente continuo. Vemos que hay proposiciones, demostraciones, corolarios, y hay ademas esa cosa extraña que llama los escolios. A primera vista todo eso se encadena, pero si miran de cerca perciben que no se encadena totalmente. Es decir que el sistema proposiciones-demostraciones-corolarios es un sistema autónomo [...] y el sistema de los escolios es otro sistema que coexiste con el primero [...] Hay como dos éticas en una; una ética que funciona sobre el modo de lo continuo y una ética secreta que funciona sobre el modo de lo discontinuo [...] Estritamente hablando, la Ética está escrita simultáneamente dos veces: una versión violenta y afectiva, y una versión racional y geométrica. Es en los escolios donde Spinoza dice lo que es una ética: hacer una ética es hacer una teoría y una práctica de los poderes de ser afectado”.

> indissociavelmente consciente de mim mesmo, dos outros ou do mundo e de Deus (Deleuze, 2007, p. 279).

Um pensamento assim não cabe em palavras, pelo menos não num encadeamento lógico explicativo em que a argumentação visa explicitar um entendimento do como é. Nesse contexto, a criação artística pode expressar mais adequadamente o sentido desse conhecimento como imanência vida, como força de efetivar e forma de experimentar o existir, não de maneira a representar e significar o sentido do mundo, mas de vivenciá-lo intuitivamente.

Vemos o Sol, podemos saber que ele é um astro celeste com tal dimensão e composição químico-física, com função vital para a vida terrestre e mensuramos matematicamente a sua posição astronômica no sistema solar/galáxia/universo. Esses são alguns aspectos que denotam a forma solar que nos afeta e como podemos racionalmente distinguir as falsas das verdadeiras e necessárias noções sobre o Sol. Contudo, a partir desse pensamento de relações adequadas, a potência do conhecimento pode atingir níveis de alegria e verdades plenas, como intuir que sua luminosidade/sombra pode provocar outros pensamentos e sensações a intensificarem o sentido dele em nós e de nós nele.

Aquele corpo extensivo e externo passa a se intensificar em nós, sendo assim intensificado nessa relação, constituindo novas potências afetivas que abrem nossas sensações e pensamentos para outras perspectivas e devires. Passamos a intuir, por exemplo, outras luminosidades e sentidos na profunda beleza do entardecer, de maneira que compomos com esse corpo um sentido pleno de existência, agenciando outros discursos e corpos para criarmos e agirmos de forma afirmativa. Como se o Sol entrasse em devir corpo/pensamento e nós em devir Sol. Uma imanência vida. Uma pintura é capaz de atualizar tal intuição, por meio de sensações a percorrer nossos corpos/pensamentos, por isso nossa opção por abordar o quadro de Vermeer.

A arte da pintura: vida imanência

O quadro *A Arte da Pintura* (Figura 5.1) – também conhecido como *Alegoria da Pintura* ou *O Pintor em seu Estúdio*, entre outras denominações relacionadas com o ofício – foi elaborado por Vermeer entre 1666 e 1673, mas a data certa ainda é fruto de muita polêmica entre os especialistas. Sabe-se ao certo tratar-se de uma obra da fase madura do pintor, tendo em conta que ele morreu alguns anos depois, em 1675, e que tinha uma predileção por essa pintura, tanto que a guardou para si (A Vida Íntima..., 2006).

A pintura é um esmero da técnica de Vermeer no uso de cores e luzes, assim como de composição das formas e figuras. Temos uma grande cortina aberta ocupando todo

o lado esquerdo do quadro. Desse lado da tela, vemos um conjunto de móveis, tecidos e objetivos que reforçam o peso dessa área e levam nosso olhar para o lado direito da cena. Desse outro lado, encontramos um pintor de costas, sentado, trajando roupas sofisticadas, a iniciar uma pintura da modelo, que está no centro e ao fundo da tela, travestida de Clio, a musa da história. Atrás dela temos, na parede, um grande mapa da Holanda. No teto desse pequeno quarto, encontramos um belo candelabro e o chão é composto de piso tipo tabuleiro de xadrez negro e branco com manchas.

Num quadro de 1m e 30 cm por 1m e 10 cm temos a enigmática fonte de luz à esquerda a iluminar o conjunto da cena com um dourado suave. O tom predominante é o ocre, o que realça o famoso azul de Vermeer, presente na capa da modelo, assim como as partes vermelhas das meias do pintor. A linha inclinada traçada pela cortina do teto ao chão assim como o piso em tabuleiro ligeiramente perpendicular são as únicas rasuras do equilíbrio das linhas horizontais e verticais traçadas pelos demais elementos da cena. A cortina também é o único elemento a apresentar curvas, ampliando ainda mais a sensação de suave equilíbrio e ordem presente no restante do quadro.

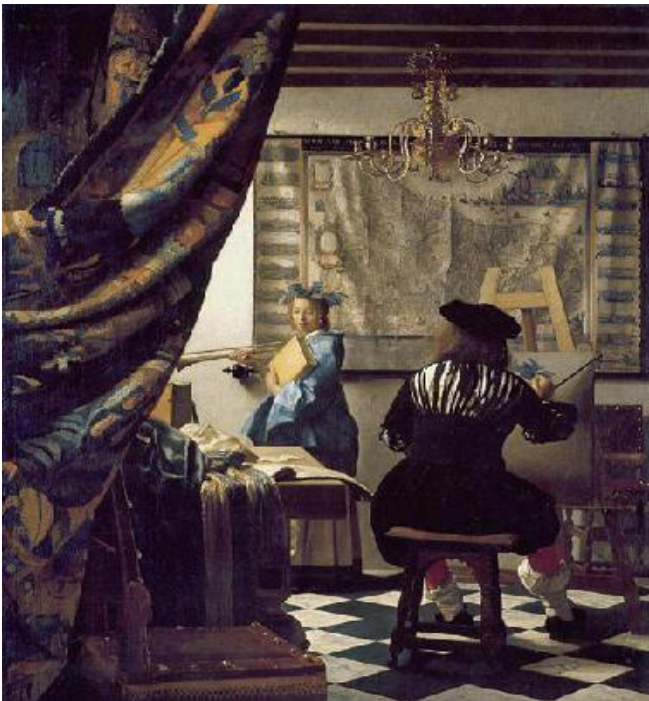



Figura 5.1 - Johannes Vermeer. Arte da Pintura [ou A Alegoria da Pintura ou O Pintor em seu Estúdio]. 1666-1673. Óleo sobre tela, 130 cm por 110 cm. Kunsthistoriches Museum, Viena.
Fonte: Schneider (1997).

Essa rápida descrição da obra como corpo a nos afetar expressa estarmos apenas reagindo aos elementos externos no contexto dos efeitos provocados pela fisicidade desse corpo pictórico. Encontramo-nos no primeiro gênero de pensamento descrito por Espinosa, restrito aos aspectos imagéticos a provocarem em nossa memória respostas

que visam significar ao percebido a partir de identificação das representações. Contudo, podemos instigar nosso pensamento a pensar o que é essa obra em nós, podemos tentar estabelecer uma noção comum para que a obra expresse sua potência afetiva em nós e, dessa maneira, ela própria amplie sentidos e pensamentos.

A partir do contato com a obra, podemos racionalmente distinguir afetos positivos dos negativos, compor e decompor determinados elementos, enunciados e corpos, na perspectiva de constituir um segundo gênero de conhecimento, capaz de ampliar nosso potencial de entendimento, não necessariamente da obra em si, mas por ela podemos melhor compreender a nós no mundo. Para tal temos que, em vez de ficarmos reagindo aos efeitos da obra, limitando nosso pensar a aspectos meramente reativos, passar a agir sobre esse corpo pictórico e questionar o que está ali representado. Por que, por exemplo, esse quadro é intitulado *A Arte da Pintura*, sendo que o artista está a pintar Clio, uma personagem que simboliza o tempo? Por que aquele mapa ao fundo e qual a relação dele com a ideia de tempo? Como a pintura entra nessa apresentação de uma musa da história em frente a um mapa?

Questões como essas levam a pintura a outras escalas temporais e espaciais. E só o pensamento, em sua força intensiva, permite que esses aspectos externos ao corpo pensante sejam interiorizados para que possam ser expressos racionalmente de forma mais adequada e necessária.

A musa da história é assim identificada a partir da obra *Iconologia* de Cesare Ripa. Publicada pela primeira vez em 1593, essa enciclopédia apresentava os símbolos e significados dos elementos mitológicos e influenciou muitos artistas nos séculos seguintes. A primeira edição holandesa é de 1644, Vermeer possuía um exemplar que fez parte do espólio após sua morte (Hornäk, 2010). No quadro, a musa, com sua tradicional coroa de flores e louros, segura o livro *História* de Tucídedes com uma mão e na outra leva uma trombeta a anunciar sua glória, a vinda de tempos melhores (Slive, 1998). O interessante é que, caso Vermeer quisesse apenas expressar a simbologia do tempo, não teria colocado um pintor executando essa tarefa no meio da cena. Sua preocupação era a de focar a alegoria do tempo como uma arte que só o pintor pode expressar em suas várias possibilidades de construir um mundo melhor.

O pintor na cena está trajando roupas de outro tempo, não o da sua época. Mas, pela pintura, expressa a atualidade e duração desse passado, que Clio assim representa, de maneira a instigar a construção de um presente que seja um futuro grávido de um passado que deve ser selecionado, recriado, atualizado. O mapa, ou a carta gráfica de Visscher, na parede ao fundo é que permite estabelecer essa interação de tempo presente a partir da seleção de um passado que precisa ser recriado, como só a arte da pintura pode assim expressar.

> Vermeer – que ele tenha optado por voltar a uma época da geografia política holandesa há muito ultrapassada, pois a carta mostra não a região da República das Províncias Unidas, mas

> – como é claramente assinalado pela inscrição – as dezessete antigas províncias, antes do tratado de paz assinado com a Espanha em 1609 [...]. A carta Visscher, que surge aqui pintada por Vermeer, invoca uma vez mais as memórias do antigo Império da Burgúndia, no qual Guilherme I de Orange (1533-84) tinha tido um papel político importante [...] Esse aspecto é aludido por Vermeer através do vestuário do pintor característico da Burgúndia, próprio do início do século XVI (Schneider, 1997, p. 83-84).

A Holanda, na época que Vermeer pintou esse quadro, tinha acabado de sair de guerras contra a Inglaterra visando o controle comercial do mar do norte, o que abria as portas comerciais com as demais áreas exploradas do mundo (principalmente extremo oriente e América do Norte), e estava em batalha contra a invasão francesa, que tinha o apoio da Inglaterra no desejo de controle político dos portos e da efervescente economia dos Países Baixos. Internamente a Holanda estava dividida entre os partidários da casa de Orange, a família monárquica que liderou a independência e permitiu a constituição de um Estado-Nação neerlandês, e os partidários dos irmãos Johan e Cornelis de Witt, que defendiam uma economia mais competitiva e Estado mais liberal e republicano. De um lado os partidários de um protestantismo mais ortodoxo e elitista, de outro, os vinculados ao mais liberal e burguês (Hornäk, 2010).

Em meio a essas disputas políticas, econômicas e religiosas, em 1672 o partido de Johan de Witt, líder do governo, tomou a decisão de enfrentar em suas terras o exército francês e abrir os diques. Essa medida rechaçou os invasores, mas temporariamente, contudo, inundou a maior parte das terras cultiváveis do país, destruindo plantações, causando mortes de civis e destruindo os rendimentos de boa parte da população. Os franceses retornaram assim que as águas baixaram e a população se voltou contra os Witt, esquartejando-os. Ondas de violência, fome e miséria percorreram o país, inclusive afetando a família de Vermeer (Brook, 2012).

A insatisfação frente a todo esse caos social, a revolta contra essa violência e ódio constantes, situação que mergulhava os mais pobres, a família e Vermeer numa busca por sobrevivência incerta, tudo isso instiga o artista a pensar melhor sobre o que fazer perante esse conjunto de elementos que o envolvia para além de seus desejos e possibilidades. Ele vai buscar um caminho e entendimento pela forma que seu corpo melhor expressa sua potência de pensamento: pela pintura.

O que mobilizou Vermeer, e sua ação a partir daquilo que externamente afetava seu corpo, foi o mesmo conjunto de corpos, elementos e ideias que incomodava Espinosa e o levou a escrever sua obra filosófica, em especial a *Ética*[11]. Tanto no filósofo

11 Espinosa também irá buscar uma maneira em que seu pensar melhor expresse seus desejos e necessidades de entendimento: a Filosofia. Sua *Ética* é a tentativa de estabelecer um caminho de como pensar e conhecer a si mesmo, pois conhecer a si é conhecer de forma mais adequada o outro, os outros, enfim, a natureza da vida. Entende que assim todos poderão criar um mundo

quanto no pintor, a criação expressiva não foi mera reação ao que lhes afetava, mas ao interiorizarem esses elementos extensivos, estabeleceram forças intensivas de pensamento com potência criativa.

A questão passou a ser como se voltar para a História da Holanda e melhor observar que de sua origem enquanto Estado Nação foram tomadas ações, valorizadas ideias e imagens que levaram à aquela situação em que todos se encontravam. Quais elementos desse passado deveriam ser, portanto, selecionados para, no presente de então, permitir criar caminhos que pudessem transformar aquela existência de penúria e ódio, instaurar um tempo de maior alegria e perspectivas positivas, territorializar um espaço mais justo e propiciador de uma vida melhor.

Vermeer, diferentemente de Espinosa, não apresenta um caminho possível, mas instiga quem entra em contato com a obra a pensar sobre esse passado que perdura no presente e enclausura o futuro na constante reprodução de erros, medos e inadequações (Ferraz, 2005). Vivemos ainda nesse tempo e espaço que a pintura expressou, de estarmos perdidos em meio às forças externas que nos afetam de forma triste. A presença da deusa da história, simbolicamente no quadro, nos encoraja a glorificar a possibilidade de um novo tempo a ser construído, por nós mesmos, a partir de nossos limites finitos, desde que nos coloquemos compromissados com nossa verdadeira Natureza.

Nesse aspecto, a pintura é tão atual quanto a filosofia de Espinosa, pois ambas apontam a necessidade de distinguirmos os afetos negativos e tristes para selecionarmos os positivos e alegres. E, a partir disso, compormos noções comuns que permitam ao nosso corpo agir como um pensador crítico, que analise os fatos, tome decisões adequadas em conformidade com compreensões claras e distintas. Dessa maneira, a consciência do que somos será a consciência política da construção coletiva de uma espacialidade pautada pela convivência com a diferença e pela busca de uma mesma unidade da vida – somos Natureza.

> Mas a potência humana é muito limitada e é infinitamente ultrapassada pela potência das causas externas; e, por conseguinte, nós não temos um poder absoluto de adaptar ao nosso uso as coisas que estão fora de nós. Todavia, quanto às coisas que nos acontecem contra aquilo que pede a lei da nossa utilidade, suportá-las-emos com ânimo igual, se tivermos consciência de termos cumprido a nossa função; de que a potência que temos não podia ir até ao ponto de nos permitir evitá-las; e de que nós somos uma parte da Natureza, cuja ordem seguimos. Se compreendermos isto de uma maneira clara e

---

em que a felicidade, a justiça e a verdade sejam imanentes ao agir, como forma de combater a ignorância, as falsas verdades, os pensamentos inadequados e o medo de vida (Hornäk, 2010; Chaui, 1999; Sévérac, 2009).

> distinta, essa parte de nós, que é definida pela inteligência, isto é, a melhor parte de nós, encontrará nisso pleno contentamento e esforçar-se-á por perseverar nesse contentamento. Com efeito, enquanto nós compreendemos não podemos desejar nada senão aquilo que é necessário, nem contentarmo-nos absolutamente com nada senão com a verdade; e, por conseguinte, enquanto compreendemos corretamente estas coisas, o esforço da melhor parte de nós está de acordo com a ordem da Natureza inteira (Espinosa, 1983b, p. 273).

Temos assim um diagrama da possibilidade desse segundo gênero de conhecimento ser experimentado em nossas vidas. A *Arte da Pintura* não diz como proceder, mas instiga-nos a pensar mais adequadamente sobre isso, a partir do que ali sentimos e somos forçados a elaborar de sentidos possíveis. Ou seja, somos estimulados a nos esforçar para que nossa melhor parte esteja em acordo com a Natureza, e não contrária a vida, em prol de ilusões e falsas alegrias pautadas no acúmulo de bens materiais e poder político para auferir privilégios sociais. Pois tudo é passageiro nessa vida finita, só a infinitude da Substância em nós é que traz verdadeiras alegrias e vivências.

Mas como atingir esse nível de satisfação? Não existe uma resposta infalivelmente precisa para isso. Daí o emprego, por parte de Espinosa, do terceiro gênero de conhecimento, o qual é uma ciência intuitiva, de maneira que a interação do pensamento/sensações se faça num patamar que não se restrinja a uma lógica em si, mas se abra ao mais potente dos afetos. Um conhecimento pautado no amor intelectual, único capaz de se identificar com a eternidade de tudo que existe.

> A virtude suprema [...] é compreender as coisas pelo terceiro gênero do conhecimento, e essa virtude é tanto maior quanto mais a alma conhece as coisas [...] esse passa ao cúmulo da perfeição humana, e, consequentemente, é afetado pela suprema alegria, e isso acompanhado da ideia de si mesmo e da sua virtude [...]. Não existe nada na Natureza que seja contrário a este amor intelectual, por outros termos, que o possa destruir. Este amor intelectual resulta necessariamente da natureza da alma, enquanto ela é considerada como verdade eterna (Espinosa, 1983b, p. 293-295).

Espinosa, apesar de apresentar o caminho, não elabora um manual do como se deve fazer para atingir esse amor intelectual, esse conhecimento intuitivo da eterna substância única em cada modo existente. Vermeer também não diz como, mas sua obra tem a potência dessa eternidade a nos afetar e instiga-nos a experienciar tal conhecimento.

Para tornar isso mais plausível no plano do escrito, teremos que fazer uso de palavras para nos aproximarmos do plano imagético da pintura. Comecemos com Deleuze, quando indica, com certa hesitação, que os grandes mestres da pintura

expressam esse terceiro gênero de conhecimento por meio de uma ‘espécie de certeza’, de uma consciência interna do que é essencial a si e ao outro, da potência exterior ao corpo.

> Me parece sorprendente que en el caso de grandes pintores, casi podemos asignar fechas en las que entran en esta especie de certidumbre [...] si se pueden asimilar estos estados de certidumbre a algo como el tercer género de conocimiento [...]. Es una especie de conciência, pero que se ha elevado a una potencia. Casi diría que es la última potencia de la conciencia. Diria que es la conciencia interna de otra cosa. A saber, es una conciencia de si [...] lo que capta de este modo al interior de sí es una potencia exterior (Deleuze, 2007, p. 279).

Na *Arte da Pintura* podemos perceber essa certeza do pensamento de Vermeer em expressar, no interior de um quarto, as forças exteriores que envolviam o mundo. Uma consciência em potência elevada nos atravessa quando vamos assimilando os elementos que compõem o quadro, as formas em suas cores e movimentos, a força intensiva da luz a envolver o quadro nos instiga um sentido de beleza e vida que desejamos construir. Algo desse quadro, elaborado no interior da Holanda do século XVII, atualiza-se em nós, no mundo por nós vivenciado e constituído. Esse algo é tanto as forças negativas, tristes, que nos revoltam e nos prendem a reações inadequadas e vazias (o capitalismo explorador a marginalizar milhões de indivíduos, as disputas políticas por manter poder institucional, os conflitos religiosos, a inveja pelos bens materiais dos outros, a ganância por mais riquezas e privilégios etc.) quanto as forças que nos inspiram pensamentos belos, para um agir compondo novos ambientes em que a alegria seja a marca dos verdadeiros encontros (a riqueza cultural, a ampliação do conhecimento, o usufruir de emoções sinceramente benéficas, sentir a beleza da Natureza na criação humana etc.).

Essa força intensiva da pintura de Vermeer em nós se dá pelo uso que ele faz das cores e luz, as quais são articuladas numa forma de olhar o mundo por um corpo em movimento. Um olho que não está fixo a captar as formas das coisas e distribuí-las num plano, mas faz esses objetos se inter-relacionarem e se afetarem a partir de nosso corpo como participante daquele conjunto de elementos aparentemente ocultos, que se encontram ali presentificados por meio de uma mobilidade do olhar/pensar. Chauí, ao estudar esse olhar *kepleriano* do pintor holandês, relaciona-o com a forma mais alta do conhecimento apresentada por Espinosa.

> Eis por que em [...] Vermeer o quadro manifesta um olho [...] móvel e ubíquo que multiplica os pontos de vista e as perspectivas, e os vários lugares por onde passa e passeia o olho [...]. Como em Vermeer [...] em Espinosa a forma mais alta do conhecimento,

> **suprema virtude da mente**, é o conhecimento das essências singulares das coisas singulares que **procede da ideia adequada de certos atributos** de Deus, isto é, da acurácia intuitiva para apreender num só ato intelectual a singularidade e a totalidade. Como Vermeer, Espinosa examina a experiência sob todos os ângulos e perspectivas, para que passe de experiência errante a experiência ensinante [...] como para Vermeer, também para Espinosa a Natureza é estrutura auto-regulada, sistema ordenado de relações ou leis de composição entre as partes e o todo (Chauí, 1999, p. 50-55, grifo nosso).

Tanto o filósofo quanto o pintor partem de suas experiências corpóreas e singulares, restritas a finitude de seus modos de existir, numa Holanda do século XVII, para pensar algo que ultrapassa esses limites físicos da extensividade espacial e da cronologia temporal. Eles deslocam o desejo de fixar a identidade das formas em significados de essência metafísica, pura ilusão moralizante, para instigar o olho/corpo/mente a produzir um conhecimento dinâmico e imanente à vida. Ambos tomam a Natureza como um todo a se expressar em múltiplas formas, compondo uma relação de singularidades passíveis de serem intuitivamente entendidas em suas essências, como procedentes da "[...] ideia adequada de certos atributos da substância única [...]" e eterna da vida (Chauí, 1996, p. 127).

> A substância produz efeitos no interior de si mesma, jamais separando-se deles como uma instância que os comandaria de fora. Os efeitos exprimem a causa não porque seriam emanações idênticas a ela, mas porque ela os produz de seu próprio interior, produzindo-se e diferenciando-se neles. Luz infinita que se refrata infinitamente, o absoluto nos contém, como o mundo contém o olho de Vermeer, e se difunde sobre si mesma como jogo infinito de luminosidade e sombra (Chauí, 1996, p. 127).

São esses elementos essenciais que Vermeer apresenta em seu quadro por meio de determinadas formas dos objetos. Como o mapa da Holanda em sua gênese territorial, a roupa do pintor a referenciar um período de constituição da ideia de nação, a musa da história a indicar um processo que pode levar à glória de novas criações para o povo holandês. Mas esses elementos também são elaborados e envolvidos pelas cores que expressam a força da luz na composição de um espaço intensivo de sentidos múltiplos, como se fosse a essência de todas aquelas formas numa mesma Substância (Hornäk, 2010).

São forças virtuais que ali se atualizam, como a existência de outros fenômenos que acontecem em outras escalas de tempo e outras extensões espaciais, mas que compõem o mundo para além daquele instante, o eterno se faz sensível. O conjunto imagético do quadro, que aparentemente parece nos contentar com a mera contemplação, acaba

por nos instigar a pensar, mas intuitivamente, como tudo isso que está para além daquele espaço extensivo e tempo cronológico acontece como vida imanente.

> Na perspectiva da imagem, é possível comparar o conhecer intuitivo com uma atitude contemplativa, na qual o homem, mergulhado em si mesmo, assume um estado de interiorização [...] Espinosa descreveu o conhecimento intuitivo como uma forma de autoconhecimento, na qual o homem tem presente seu ser uno consigo mesmo e com o mundo. Mas o mundo das coisas vivas não se aparta de nós; em vez disso, toda a barreira entre um mundo limitado e um mundo ilimitado é suprimida, e nesse momento do conhecimento infinito é apreendido como um modo da infinitude. A representação da interioridade por Vermeer desperta a lembrança do enunciado de Espinosa, segundo o qual o conhecimento de Deus e o conhecimento em si mesmo são, sob o aspecto da eternidade, uma só e mesma coisa. Tanto Vermeer como Espinosa representam um homem que cria um mundo na contemplação de si mesmo (Hornäk, 2010, p. 382-383).

Podemos compreender que, no segundo gênero de conhecimento, a pintura de Vermeer permite vislumbrar os elementos temporais que se atualizam no quadro, de maneira a compor um entendimento comum a partir da escolha de afetos afirmativos da vida, para assim constituir uma comunidade politicamente melhor, mais livre e feliz. O terceiro gênero de conhecimento incorpora essa temporalidade num espaço intensivo, o qual articula os corpos extensivos, externos, em um conhecimento imanente à vida, a 'consciência em potência outra' de si como conhecimento dos outros, todos a expressarem a essência divina, Substância eterna.

No segundo gênero, o olho está fixo a observar a distribuição e localização das formas no espaço, buscando assim organizá-los e significá-los de forma racional e mais adequada às necessidades do conjunto espacial. Já no terceiro gênero, esse olho é um corpo móvel, que coparticipa dos movimentos e da constituição dos fenômenos, afetando-os e sendo afetado por eles, na constituição espacial que não se coloca como extensão em si, mas se dobra em múltiplas intensividades, se diferenciando sempre e assim criando vida imanente ao pensar/sentir o mundo (Deleuze, 2002).

Conclusão: as geografias

A constituição da comunidade holandesa em termos de Estado-Nação se efetiva no século XVII. Contudo, a casa de Orange era uma necessidade política como herança de uma prática centralista e conservadora de poder, que os membros da aristocracia identificaram como forma de perpetuação de seu poder ao redor da monarquia. Para

tal, contavam com o apoio da igreja, no caso o calvinismo ortodoxo, e justificavam sua necessidade histórica a partir de uma ideia de nacionalismo que se constituía na eterna luta contra um inimigo, o qual podia ser qualquer um do outro lado da fronteira, ou alguém interno que compactuasse com ideias perigosas à manutenção da ordem.

Quando Johann de Witt, em 1653, assume o cargo de pensionista da Holanda, passando a ser o governador de um território dividido em vários pequenos estados, o caráter republicando da administração se efetiva como caminho mais adequado a aquele corpo. Tem início uma série de medidas que visavam modernizar a máquina administrativa, tornando-a mais racional e eficiente. Essas medidas diminuem o poder da monarquia e dos partidários dela, afastam a interferência direta dos calvinistas na política de Estado, incentivam o comércio e investem numa dinâmica econômica interna para que um número maior de holandeses, até então marginais à produção e consumo, tivessem acesso ao mercado. Todas elas descontentaram as camadas privilegiadas.

Os conflitos e tensões entre os beligerantes foram se intensificando, a tal ponto que ou haveria um golpe contra a monarquia, perpetrado pelos republicanos, ou haveria uma guerra civil. O líder Witt e seus aliados progressistas estavam confiantes em sua permanência no poder, pois as medidas econômicas levaram a Holanda a um padrão de riqueza e de expressão internacional nunca visto antes. Contudo, a história é um processo sobre o qual não se tem controle. A vida é algo contingencial, coisas surgem quando menos se espera e não temos como dominar seu processo.

Aquilo que levou à ascensão política e econômica da Holanda no cenário mundial foi o fator que instigou seus conflitos internos e externos, de maneira que propiciou sua própria decadência. A Inglaterra e a França, temorosas com a concorrência, entram em guerra com os Países Baixos. A política de paz e pacificação do administrador Witt não esperava essa reação externa. As soluções adotadas de forma reativa a esse efeito externo geraram mais problemas internos, levando ao assassinato dos Witt, assim como à perseguição aos republicanos e adeptos das ideias mais liberais e racionalistas na Holanda. Houve um recrudescimento do conservadorismo, da violência e do medo. Tal reação contou com o amplo apoio da população holandesa da época.

> Por que o povo é profundamente irracional? Por que ele se orgulha de sua própria escravidão? Por que os homens lutam **por** sua própria escravidão como se fosse sua liberdade? Por que é tão difícil não apenas conquistar, mas suportar a liberdade? Por que uma religião que reivindica o amor e a alegria inspira a guerra, a intolerância, a malevolência, o ódio, a tristeza e o remorso? (Deleuze, 1968, p. 15-16, grifo nosso).

Deleuze destaca esses questionamentos feitos por Espinosa em relação aos avanços que acreditava estarem acontecendo na Holanda e como tudo rapidamente

ruiu, contando para tal com a aprovação das camadas sociais que mais se prejudicariam com esse retrocesso político, econômico e moral. O filósofo holandês ficou instigado em entender a lógica do comportamento social que majoritariamente recusou o fortalecimento econômico da Holanda, a maior liberdade política interna e a sensível melhoria de vida de boa parte da população[12].

Para tentar dar conta desses questionamentos, ele passa a escrever o *Tratado Teológico Político*, que veio a público em 1670, causando alvoroço e revolta no meio intelectual, político e religioso. Contudo, só em Ética, publicado após a morte do autor, ele consegue se localizar no meio desse caos social. Espinosa percebe que, apesar do esforço republicano de pontuar uma administração mais racional e liberal, também se encontrava limitado pelos mesmos elementos que envolviam as outras formas mais conservadoras e reativas de administração pública da vida. O principal aspecto, segundo Espinosa, é acreditar que uma ação externa poderia afetar os corpos na direção de resolver os problemas que os próprios corpos causam uns aos outros. Ou seja, a crença num líder carismático, num partido político redentor, num grupo de iluminados e bem-intencionados que, com seu poder de organizar o Estado e disciplinar a sociedade, poderia mudar a história de todos que fazem parte daquele território, impondo sobre aquela extensão espacial justiça, prosperidade e paz. Crer nessa ideia é reproduzir uma postura passiva, reativa, mero comodismo a efeitos sem participação criativa de cada corpo, de maneira que cada um não é causa de si e do mundo, mas mero efeito de algo externo.

Espinosa passa a entender que para melhor viver devemos nos abrir para a vida como ela acontece, deixarmo-nos afetar por todas as forças e corpos presentes no espaço da existência. Mas não para meramente reagirmos por meio de soluções imaginárias e transcendentais, e sim para buscarmos um conhecimento verdadeiro e adequado à multiplicidade e ao caos do existir. Tal abertura é a consciência de si como consciência essencial do mundo.

O problema que Deleuze (1968, 2002) e outros pesquisadores vão identificar (Martins, 2009; Negri, 2016), a partir de Espinosa em sua crítica a esse imaginário reativo às coisas da vida, é que essa forma de pensar se pauta em cisões (corpo e pensamento, certo e errado, natureza e homem etc.). Mas essas cisões se fundamentam numa visão tida como única de tempo, entendido como evolução linear e progressista, e de espaço, uma consequência extensiva dessa temporalidade linear.

Um tempo linear idealizado visa negar os fenômenos extensivos que aparecem como problemas ou entraves a essa evolução perfeita em direção ao futuro hierarquicamente superior e melhorado (Ferraz, 2005). Deleuze, entre outros, entende Espinosa como aquele que instiga à necessidade de mudar de foco, de perspectiva,

12 Qualquer semelhança com os acontecimentos políticos recentes no Brasil não é mera coincidência. Espinosa é mais atual e necessário que nunca.

de plano de conhecimento, ou seja, entende que o tempo linear em sua evolução metafísica não é o único sentido de tempo, pois existem múltiplas temporalidades inerentes à complexidade espacial da vida (Deleuze, 1992). O espaço, portanto, deve ser resgatado, não como algo a substituir o tempo, mas como inerente à diferencialidade criativa da Natureza em todas as suas formas e modos.

Por isso que em Espinosa a vida é o expressar de múltiplas temporalidades em acordo com a diferencialidade dos inúmeros modos que a existência acontece, todos imanentes à Substância infinita e eterna (Espinosa, 1983b). Esta não está num tempo nem num espaço, mas só se expressa no tempo e espaço em que os corpos se encontram; não num tempo metafísico e num espaço extensivo, mas em tempos e espaços intensivos, pelos quais os afetos acontecem de múltiplas formas e possibilidades (Sévérac, 2009).

Por conseguinte, a tudo aquilo que resiste, suja, deturpa, atrapalha o ideal transcendental de verdade sobre o mundo, a todas essas forças e fenômenos contingenciais é que devemos nos abrir para não nos refugiarmos em meras idealizações e imaginários moralizantes de um viver correto, normal e bom. Devemos traçar linhas de fuga que coloquem à deriva essa concepção idealizada de tempo restrito à evolução linear sobre um espaço extensivo, potencializar as múltiplas temporalidades espaciais como forças intensivas a dobrarem o plano externo em expressões diferenciadas de pensamentos e ações. O quadro *A Arte da Pintura* é a imagem dessa possibilidade de pensar a multiplicidade do tempo-espaço imanente a vida (Chauí, 1996). Peguemos alguns fenômenos que expressem essas muitas histórias que acontecem até o aqui do acontecimento como pintura.

> Caso haja uma condição predominante, que tenha configurado a história do século XVII, esta foi o esfriamento global. Durante o século e meio entre 1550 e 1700, as temperaturas caíram no mundo inteiro [...]. Um dos benefícios que os holandeses tiveram com o esfriamento global foi o movimento para o sul dos cardumes do mar do Norte. Com os invernos mais frios, o gelo do Ártico moveu-se mais para o sul, causando congelamento no litoral da Noruega, onde tradicionalmente a pesca do arenque se concentrava. A pesca moveu-se para o sul, rumo ao mar Báltico, e ali caiu sob controle dos pescadores holandeses (Brook, 2012, p. 23-25).

Esse fenômeno de esfriamento climático ao longo do século XVII foi uma força que as nascentes nações europeias não esperavam. Tal fato provocou profundas mudanças no quadro geopolítico, principalmente nos territórios dos Países Baixos que ascenderam economicamente ao aplicarem os conhecimentos de navegação, notadamente desenvolvidos pelos portugueses, para a construção de barcos mais eficientes, portos mais seguros e sistema de navegação mais confiável. O acesso a tais

conhecimentos ocorreu principalmente após os judeus portugueses, perseguidos pela Igreja e pelo Estado português, serem recebidos pelos holandeses.

Outros aspectos interferiram nessa ampliação da eficiência comercial, notadamente o aprimoramento tecnológico e técnico de determinados produtos e ferramentas, como o uso da pólvora para o desenvolvimento da indústria bélica; a bússola para uma navegação mais segura; o papel para registro mais prático dos produtos e valores de trocas e para a elaboração de cartas marítimas mais detalhadas e uma cartografia mais precisa. Os holandeses souberam como poucos empregar esses elementos com o intuito de fortalecer a economia e estabelecer uma unidade espacial por meio de um conjunto de territórios que mantiveram certa autonomia, levando a um processo mais flexível e liberal de comércio e administração territorial (Ferraz, 2005).

O controle da pesca, a partir do deslocamento dos cardumes do mar do Norte para seu litoral, foi fundamental para o enriquecimento de camadas sociais burguesas na Holanda e ocasionou a articulação de várias companhias de pesca e de exploração mercantil em uma grande empresa comercial, a famosa Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, ou VOC, como era mundialmente conhecida a primeira grande companhia de caráter global.

> Primeira grande companhia por ações do mundo, a VOC foi criada em 1602, quando a República Holandesa obrigou a fusão das muitas companhias comerciais que surgiam para aproveitar a expansão do comércio asiático em uma única organização comercial [...]. Somente um Estado federativo inigualável como a República Holandesa imaginaria uma estrutura empresarial federativa. A VOC combinava força e flexibilidade e deu aos holandeses uma vantagem enorme na disputa para dominar o comércio marítimo com a Ásia. Em poucas décadas, a VOC mostrou que era a empresa comercial mais poderosa do mundo no século XVII e um modelo para as empresas em grande escala que hoje dominam a economia global (Brook, 2012, p. 26-27).

O poder econômico da VOC, aliado à ascensão política que a Holanda atingiu, tensionou as tradicionais potências monárquicas e conservadoras da época, Espanha, França e Inglaterra acabaram por entrar em disputas e estabeleceram guerras contra os Países Baixos. O que levou a esses conflitos bélicos foi o controle do comércio da Europa com a Ásia e a América. Da Ásia vinha açúcar, novos tecidos como a seda, tapeçarias mais sofisticadas, louças e especiarias que revolucionaram os hábitos cotidianos dos europeus. Da América vinha uma série de produtos como milho, batata, fumo, ouro e prata, além de madeiras e peles de animais que trouxeram riquezas inimagináveis até então para os reinos europeus, assim como mudanças nos hábitos alimentares e no vestuário da população. Dentre as inúmeras interferências na vivência cotidiana da

territorialidade europeia, podemos exemplificar como o uso do chapéu afetou a rotina em suas diferentes escalas, seja a micro familiar, seja a macro comercial.

> Antes do século XV, os chapeleiros europeus faziam feltro para chapéus com os castores europeus nativos, mas a caça em excesso dizimou a população, e a limpeza das regiões selvagens do norte da Europa erradicou seu habitat natural [...] No século XVI, os chapeleiros foram forçados a usar lã de ovelha para fazer o feltro. O feltro de lã não é ideal para chapéus, porque a lã é mais grossa, e sua capacidade natural de cobrir é menor do que a de pelo de castor [...]. No final do século XVI [...] europeus que pescavam ao longo do litoral leste da América do Norte, onde o rio S. Lourenço se abria ao Atlântico, descobriram que as florestas orientais estavam cheias de castores e que os caçadores indígenas se dispunham a vendê-los por um bom preço [...]. Na década de 1610, o preço de um chapéu desses ficara dez vezes mais alto que o de um chapéu de feltro de lã, dividindo o mercado chapeleiro entre os que podiam pagar pelos castores e os que não podiam (Brook, 2012, p. 51-52).

A maior dinâmica comercial a partir do século XV na Europa, a expansão de áreas agrícolas, a urbanização e a ampliação do uso de couro e peles de animais nativos para a produção de roupas e adornos mais eficientes acabaram por diminuir muito as áreas florestais e causar a extinção de certos animais vistos como fundamentais para um vestuário mais adequado. No caso em questão, o castor foi uma das espécies mais prejudicadas pela ampliação da população humana e pelo desejo de vestir chapéus feitos com seu couro, considerado mais macio, impermeável e sofisticado. Com a quase extinção dos castores europeus, a indústria do chapéu, que no século XV ainda era bem rudimentar, passou a trabalhar com outras matérias primais, como a lã de carneiro e outros animais, a qual não apresentava a mesma qualidade, apesar do custo de produção ser bem menor. A descoberta de grandes grupos de castores americanos, as condições tecnológicas mais sofisticas de elaboração de chapéus e as vias mais eficientes de transporte e aquisição desse produto permitiram, já no século XVII, uma ampliação rápida do consumo de chapéus feitos com couro de castor.

A procura por chapéus feitos de pele de castor levou a um comércio de segunda mão, no qual, por um preço menor era possível comprar um produto já usado. Contudo, devido às péssimas condições higiênicas de armazenamento, a revenda de chapéus foi um dos fatores responsáveis pela proliferação de piolhos, os quais transmitiam inúmeras doenças para os humanos. Os governos foram forçados a tomar uma série de medidas para controlar esse comércio secundário, estabelecer regras de higiene a serem seguidas, elaborar legislações, que deram início a políticas de saúde pública para o conjunto da população (Brook, 2012).

Esses são alguns dos fenômenos que, mesmo não estando fisicamente registrados no quadro de Vermeer, estão virtualmente ali. Vemos a cortina com seu padrão chinês, o mapa, as roupas e demais objetos da cena, e vemos o chapéu na cabeça do pintor. Todos advindos do comércio da Holanda com o mundo. O que está em cena está estreitamente relacionado com tudo aquilo que não está diretamente ali, mas está virtualmente, em potência. São múltiplos fenômenos, cada um com uma história, a se afetarem, se agenciarem e se relacionarem num mesmo mundo, a constituírem um mesmo mundo, múltiplo e único (Seemann, 2009).

Cada um desses fenômenos apresentava uma extensão territorial passível de ser regionalizada, mensurada em sua forma e localizada num mapa de acordo com sua escala de manifestação. Ali reverberam, por exemplo, as doenças transmitidas pelos piolhos, que afetaram a saúde de amigos e familiares. No quadro acontece a necessidade de ostentação com o uso de um chapéu de melhor qualidade, mas também os poucos recursos econômicos para sua aquisição. Temos a virtualidade das diferentes escalas de manifestação desses fenômenos, que se articulam com o local de caça dos castores, com as linhas comerciais, com os centros industriais de produção de chapéus, com as políticas públicas do Estado, com os centros de compras, com a vida de todas essas pessoas que participaram desses processos e movimentos.

Apesar de não estarem fisicamente presentes na pintura, ali se reverberam em forças intensivas, virtuais, que se dobram em cores, luz e corpos presentes na cena. O esfriamento climático global; o deslocamento de cardumes de peixes para águas menos frias; o desenvolvimento de tecnologias mais precisas de navegação, da indústria bélica, de registro e circulação de informações; assim como a descoberta de novas fontes de recursos naturais; a consolidação de um comércio globalizado; a ampliação do consumo de mercadorias; a sofisticação do vestuário; a proliferação de doenças; as disputas políticas e religiosas etc. O caos da vida ali se expressa com uma aparência de ordem e calma. O capitalismo, com todas as suas contradições, com sua produção de riqueza e miséria, de conhecimento e desgraça, ali se manifesta em pura intensividade (Negri, 2016). As múltiplas histórias decorrentes de cada um desses fenômenos, que se chocam e se afetam mutuamente, são agenciadas na dinâmica espacial expressa na vida cotidiana dos corpos, seus desejos, necessidades e desilusões presentes na obra de Vermeer. São corpos extensivos e externos ao quadro, assim como a nós que observamos, mas que ali se interiorizam e se tornam forças intensivas perceptíveis por nossas sensações e passíveis de serem pensadas, por nós, por uma racionalidade intuitiva. O quadro *A Arte da Pintura* é exatamente essa multiplicidade espacial em que os inúmeros fenômenos extensivos se encontram, se dobram em forças intensivas que atravessam nossos corpos e nos instigam a outra percepção espacial do mundo, não só na época de Vermeer, mas na nossa também.

> Vermeer esfumaça completamente o mundo exterior [...]. A problemática da língua torna-se evidente. Tão logo, no que

> diz respeito ao espaço, falamos de um **dentro**, com a mesma força estabelecemos o que lhe é contrário – um **fora**. Em sua representação da mais elevada interiorização, Vermeer renuncia, no entanto, precisamente ao dualismo entre mundo interior e mundo exterior, ao dispor toda a força nos gestos expressivos de sua imagem [...] ela detém forte presença e intensidade em seus efeitos (Hornäk, 2010, p. 389, grifo nosso).

Por buscar superar essa separação exterior/interior é que a obra de Vermeer permite agenciar os elementos extensivos dos corpos e fenômenos que nos afetam e dobrá-los em suas forças intensivas. Portanto, não se restringe a afetar nossa sensibilidade, mas nos força a interiorizar e intensivar o percebido, permitindo intuir pensamentos que ampliem o entendimento do mundo até então sentido apenas em suas formas físicas extensivas. É isso que Espinosa aponta na *Ética*, ou seja, que a força de uma afeção não pode ser restrita à resposta de nosso corpo a uma afetação externa, ao que emana da finitude extensiva de um outro corpo, pois se ficarmos restritos a essa reação, não conseguiremos criar pensamentos adequados. Não podemos nos restringir a ser mero efeito de algo, temos que agir e ser a nossa própria causa para não ficarmos limitados a sentimentos passivos e ideias inadequadas em nós.

> [...] a ideia inadequada é uma ideia da qual não somos causa (ela não se explica formalmente pela nossa potência de compreender); essa ideia inadequada é, ela própria, causa (material e eficiente) de um sentimento; não podemos, portanto, ser causa adequada desse sentimento; ora, um sentimento do qual não somos causa adequada é, necessariamente, uma paixão. Nosso poder de ser afetado já está, portanto, preenchido, desde o princípio de nossa existência, por ideias inadequadas e sentimentos passivos (Deleuze, 1968, p. 151).

Deleuze, ao assim apresentar o pensamento de Espinosa, caminha junto com o filósofo holandês na efetivação pelo terceiro gênero de conhecimento. A partir do que os demais corpos extensivos e finitos nos afetam, devemos buscar superar essa separação entre o externo e o interno, esse sermos apenas reação passiva e inadequada ao que de extensivo nos afeta. Devemos intensificar as forças desse encontro em nós, para potencializarmos tudo que nos afeta em forças intensivas que nos coloquem como causa do mundo, para assim podermos pensar de forma adequada, clara e distinta, e sentir ativamente o mundo.

> Como não há nada de que não se siga algum efeito, e como compreendemos clara e distintamente tudo o que se segue de uma ideia que é, em nós, adequada, segue-se que cada um tem o poder, se não absoluto, ao menos parcial, de compreender a si

> mesmo e de compreender os seus afetos, clara e distintamente [...]. Devemos, pois, nos dedicar, sobretudo, à tarefa de conhecer, tanto quanto possível, clara e distintamente, cada afeto, para que a mente seja, assim, determinada, em virtude do afeto, a pensar aquelas coisas que percebe [...]. E para que, enfim, o próprio afeto se desvincule do pensamento da causa exterior e se vincule a pensamentos verdadeiros (Spinoza, 2016, p. 373).

Esse poder que cada um tem de pensar de forma adequada e verdadeira como causa da vida, como imanente à Natureza a criar o mundo ao senti-lo/pensá-lo, não se restringindo a apenas reagir aos afetos exteriores, é a afirmação de Espinosa que encontramos na pintura de Vermeer.

Temos assim a multiplicidade de tempos em espaços não restritos a ser externo e extensivo aos corpos, mas que se dobram e redobram em intensividades/extensividades a instigar os corpos a sentir ativamente, pensar intuitivamente, agir criativamente. Nesse aspecto, outros sentidos e percepções de Geografia se expressam, geografias várias a acontecer conforme os encontros dos corpos, seja com a escrita de Espinosa, seja com as imagens de Vermeer.

Referências

A VIDA ÍNTIMA de uma Obra Prima: A Arte da Pintura (Documentário). Dir. Lucie Donahue. BBC, Londres, cor, 2006. (49 min). Disponível em: http://www.dailymotion.com/video/xlmecq_a-vida-intima-uma-obra-prima-a-arte-da-pintura-vermeer-legendado_shortfilms. Acesso em: 12 dez. 2016.

BROOK, T. **O Chapéu de Vermeer**: o século XVII e o começo do mundo globalizado. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2012.

CHAUÍ, M. Imanência e luz: Espinosa, Vermeer e Rembrandt. **Revista Discurso**, n. 26, p. 113-130, 1996.

CHAUÍ, M. **A nervura do real**: imanência e liberdade em Espinosa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DELEUZE, G. **Espinosa e o problema da expressão**. Paris: 1968. Disponível em: https://www.academia.edu/11943912/DELEUZE/Espinosa_e_o_Problema_da_Expressao. Acesso em: 10 out. 2016.

DELEUZE, G. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G. **Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia.** Buenos Aires: Cactus, 2005.

DELEUZE, G. **Pintura**: el concepto de diagrama. Buenos Aires: Cactus, 2007.

ESPINOSA, B. **Correspond**ência. São Paulo: Abril Cultural, 1983a. (Coleção Os Pensadores, p. 367-391).

ESPINOSA, B. **Ética**. São Paulo: Abril Cultural, 1983b. (Coleção Os Pensadores, p. 71-302).

FERRAZ, C. B. Uma outra história da geografia em sua origem. A Holanda, Vermeer e o Geógrafo. **Revista de Geografia**, n. 20, p. 38-44, 2005.

FERRAZ, C. B. O. Geografia: o olhar e a imagem pictórica. **Pro-Posições**. Dossiê a educação pelas imagens e suas geografias, v. 20, n. 3 (60), p. 29-42, 2009.

HOCKNEY, D. **O conhecimento secreto**: redescobrindo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HORNÄK, S. **Espinosa e Vermeer**: imanência na filosofia e na pintura. São Paulo: Paulus, 2010.

JAQUET, C. Do eu ao si: a refundação da interioridade em Spinoza. *In*: MARTINS, A.; SANTIAGO, H.; OLIVA, L. C. (org.). **As ilusões do eu**: Spinoza e Nietzsche. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 349-366.

MARTINS, A. Apresentação. Spinoza e Nietzsche: aproximações. *In*: MARTINS, A. (org.). **O mais potente dos afetos**: Spinoza e Nietzsche. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2009. p. IX-XVII.

MARTINS, A.; SANTIAGO, H.; OLIVA, L. C. Spinoza e Nietzsche: crítica ao sujeito e imanência. In: MARTINS, A.; SANTIAGO, H.; OLIVA, L. C. (Orgs.). **As ilusões do eu**: Spinoza e Nietzsche. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 9-18.

NEGRI, A. **Espinosa subversivo e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SANTOS, D. **O que é geografia**. Notas de estudo de Geografia. Inédito. Apostilado. 2007. Disponível em: http://www.ebah.com.br/content/ABAAAffIwAD/que-geografia-douglas-santos. Acesso em: 2 jan. 2017.

SCHNEIDER, N. **Vermeer**. Köln: Taschen, 1997.

SEEMANN, J. Arte, conhecimento geográfico e leitura de imagens: o geógrafo, de Vermeer. **Pró-Posições**, v. 20, n. 3, p. 43-60, 2009.

SÉVÉRAC, P. Conhecimento e afetividade em Spinoza. *In*: MARTINS, André (org.). **O mais potente dos afetos**: Spinoza e Nietzsche. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2009. p. 17-35.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 5**. 2020. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia da obra de Johannes Vermeer. Arte da Pintura [ou A Alegoria da Pintura ou O Pintor em seu Estúdio]. 1666-1673. Óleo sobre tela, 130 cm por 110 cm. Kunsthistoriches Museum, Viena. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Arte_da_Pintura#/media/Ficheiro:Jan_Vermeer_-_The_Art_of_Painting_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 21 mar 2020.

SLIVE, S. **Pintura holandesa**: 1600-1800. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SPINOZA, B. **Ethics**. New York: Ebook Gutenberg Project, 2009.

SPINOZA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

STEGMAIER. W. Inconsequência de Spinoza. *In*: MARTINS, A.; SANTIAGO, H.; OLIVA, L. C. (org.). **As ilusões do eu**: Spinoza e Nietzsche. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 163-202.

ULPIANO, C. **Gilles Deleuze**: a grande aventura do pensamento. Rio de Janeiro: Funemac Livros, 2013.

CAPÍTULO 6

AS IMAGENS DOS ESTUDOS OBSERVACIONAIS DE MARIA SIBYLLA MERIAN (1647-1717) NO ENSINO DE CIÊNCIAS

CAPÍTULO 6

AS IMAGENS DOS ESTUDOS OBSERVACIONAIS DE MARIA SIBYLLA MERIAN (1647-1717) NO ENSINO DE CIÊNCIAS

Elaine Ferreira Machado[1], Awdry Feisser Miquelin[2]

Introdução

No período do Renascimento, a atração pelo estudo do mundo natural era bastante comum. Muitos cientistas se consagraram na época com esses estudos. Entre eles, destaca-se Maria Sibylla Merian (1647-1717), artista-cientista com um interesse aguçado pela observação criteriosa de seres vivos, em especial os insetos e suas transformações. A história e a filosofia dos estudos observacionais de Maria Sibylla Merian despertam a atenção e o interesse pela qualidade da obra artística e científica da autora.

Este capítulo contextualiza as produções científicas no Renascimento e as influências dessas produções nos trabalhos de Maria Sibylla Merian. Além disso, relata a vida e a obra dessa cientista, estudiosa dos insetos, que estabeleceu fundamentos importantes para a Entomologia e a Ecologia.

No Ensino de Ciências, o resgate dos seus trabalhos pode instigar propostas metodológicas críticas e criativas, entre elas a construção do insetário virtual com os estudantes da escola básica, mediado pela tecnologia dos *smartphones* e do aplicativo Instagram.

---

1 Discente. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Ciência e Tecnologia. Ponta Grossa – PR. E-mail: elabio03@gmail.com.

2 Docente. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Ciência e Tecnologia. Ponta Grossa – PR. E-mail: awdry@utfpr.edu.br.

A biologia no renascimento: contextualizando as produções de Maria Sibylla Merian

O Renascimento (séculos XIV a XVII) caracterizou-se como um movimento de transformações nas artes, na filosofia e nas ciências, rompendo com as tradições da Idade Média e construindo as bases para a Idade Moderna.

Segundo Ronan (2001), o Renascimento teve início na Itália, no século XIV, e trouxe para a sociedade uma nova forma do homem ver a si mesmo e a natureza. Houve um resgate do humanismo, cujas bases encontravam-se na Antiguidade Clássica. Esta inspirou poetas, escritores, pintores e escultores do Renascimento: "[...] começou de modo crescente, a secularizar as atitudes dos homens, encorajando-os a reconhecer a beleza do mundo natural e não apenas em um mundo limitado pelas imagens sacras" (Ronan, 2001, p. 8).

Além da redescoberta da Antiguidade Clássica, a Renascença caracterizou-se pela exploração de novas rotas marítimas e novas áreas no então chamado Novo Mundo. Muitos viajantes dessa época inspiravam nos exploradores das novas terras a necessidade de descobrir e observar os organismos presentes nesses locais, bem como coletar espécies e levá-las para seus países de origem, para demonstrá-las a outros estudiosos as suas descobertas. Segundo Chassot (1994, p. 88),

> A Renascença assistiu não apenas a redescoberta da Antiguidade, mas à descoberta de novos mundos geográficos. É muito recomendável que tentemos imaginar que efeitos devem ter causado na mente do homem do século XV notícias como a descoberta da América. Ser geocêntrico, então, significava ser mais precisamente eurocêntrico, e as viagens à América e às Índias devem ter modificado muito a maneira de o homem ver o mundo.

O maior acesso ao papel e a invenção da imprensa impulsionaram a impressão de livros, principalmente na Alemanha, graças aos 'tipos móveis de Gutenberg'. Esse fato levou a uma produção de livros mais rápida do que quando estes eram copiados por monges e, por isso, os textos difundiram-se para além dos mosteiros e das Universidades. Outras técnicas de impressão também contribuíram muito para a divulgação da arte e da ciência: a xilogravura e a calcogravura[3].

Outro fato importante desse período ocorreu no século XVI: a Reforma e o nascimento do protestantismo:

---

3 Xilogravura e calcogravura são duas técnicas de gravura (processo de ilustração impressa). A primeira é feita a partir da madeira e a segunda, de uma chapa de cobre (Michaelis, 2020).

> [...] a atitude protestante em relação ao trabalho encorajou o crescente capitalismo da época no norte da Europa (especialmente na Alemanha) e, por outro, estimulou a pesquisa científica. O estímulo científico foi causado pelo desejo de usar a descoberta para criar uma figura do Universo ordeira e coerente com a finalidade de descobrir ainda mais o trabalho de Deus. Isso ajudou a satisfazer uma necessidade sentida por aqueles para quem os caminhos de Deus com os homens deviam ser discernidos mais na Bíblia e na natureza do que nos mistérios dos sacramentos e da Igreja (Ronan, 2001, p. 11).

Observa-se, assim, que o protestantismo teve forte influência no desenvolvimento da Ciência, já que estimulava a observação e a compreensão do mundo natural. No entanto, alguns estudiosos usavam textos do hermetismo em suas produções, e apenas no século XVII esses cientistas deixaram de recorrer a esses textos com caráter mágico para estudar o mundo natural.

A arte da Renascença baseava-se praticamente na Ciência, fato observado nos trabalhos de Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Botticelli, Brunfels, ente outros. Chassot (1994, p. 90) assim descreve o trabalho desses artistas-cientistas:

> O perfeccionismo com que os pintores retratavam a natureza, nas obras de arte constituiu um importante legado para a Biologia e, especialmente para a Botânica. Dürer ainda é admirado pela perfeição de seus gramados, e os detalhes das plantas da *Primavera* de Botticelli, amigo de Dürer, são cientificamente precisos.

A Alemanha dos séculos XVI e XVII tinha forte tradição nas ilustrações botânicas. Essa tradição, associada às práticas de impressão utilizando blocos de madeira ou placas de metais, difundiu os conhecimentos sobre as plantas pela Europa. Diversos livros ilustrados de Botânica, em latim ou na língua do país de origem, foram produzidos e impressos: *Ilustrações vivas das plantas* (1530), *Novo livro das plantas* (1539), *A história natural das plantas* (1561), entre outros.

A Zoologia seguiu os caminhos da Botânica. Os livros ilustrados sobre os animais pareciam-se muito com os livros sobre plantas. Alguns deles são: *A história natural de estranhos peixes marinhos* (1551), *Sobre a vida aquática* (1553), *A história da natureza dos pássaros* (1555), *A história completa dos peixes* (1558), entre outros. Um estudo de Zoologia descrito por Ronan (2001, p. 23) chama a atenção:

> Outro zoólogo notável foi o inglês Thomas Moufet, que revelou grande interesse pelos insetos e escreveu um *Teatro de insetos*, que, na época e durante muitos anos, foi o melhor livro sobre o assunto, embora não tenha sido publicado antes de 1638, trinta

> anos depois de sua morte. Moufet coletou espécimes de insetos em suas viagens por todos os países da Europa ocidental, e o livro é fartamente ilustrado, embora o texto revele um naturalista quase dominado por seu material, tantos são os fatos acumulados e que tentou dispor nas limitadas páginas dos livros.

Robert Hooke (1635-1703), conhecido na história da Ciência pela observação da cortiça no microscópio e por cunhar o termo célula, foi também um observador de insetos e "[...] iniciou um estudo da anatomia dos insetos, mostrando, com algum detalhe, o olho múltiplo da mosca e dando a descrição do ferrão de uma abelha" (Ronan, 2001, p. 144). Outro pesquisador, Jan Swammerdam (1637- 1680), da Alemanha, interessava-se pelos insetos.

> Hoje em dia, Swammerdam é lembrado por seu trabalho com insetos; foi o primeiro a realizar uma dissecação sob microscópio e escreveu a respeito dos detalhes anatômicos de abelhas, vespas, formigas, mosquitos, libélulas e efemérides, e fez estudos comparativos desses seres. Declarava que os insetos não eram menos perfeitos que os animais maiores – ponto de vista em total oposição a Aristóteles e sua escala da natureza – e mostrou que o desenvolvimento de um inseto alado era essencialmente um problema de crescimento e mudança de forma (Ronan, 2001, p. 145).

Swammerdam publicou a *História geral dos insetos* (1669) e *Vida efêmera* (1675). Seus trabalhos foram mais tarde intitulados 'Bíblia da natureza'. Muitos outros livros, geralmente ilustrados, sobre plantas e animais foram publicados no século XVII e início do século XVIII, com a finalidade de estudar, por meio de observações e até mesmo de experimentações, o mundo natural. Essas atividades científicas, artísticas e de impressão concentravam-se, principalmente, na Alemanha, Holanda e Inglaterra.

Segundo Todd (2007), o século XVII foi um período de intenso interesse pela Ciência: em 1687, Newton publicou o *Principia* com as suas três leis; Lewnhoek aperfeiçoou o microscópio, permitindo a visualização de pequenos seres vivos e as experiências da geração espontânea foram intensamente repetidas. A Biologia na época Renascentista centrava-se no estudo observacional de plantas e animais, envolvendo, muitas vezes, ciência e arte na produção e divulgação dos trabalhos artísticos-científicos.

Nesse contexto, no ano de 1647, nasce na Alemanha Maria Sibylla Merian. O universo científico da época e sua casa contavam com presença exclusivamente masculina. Nesse ambiente, Merian foi influenciada pela família de artistas e impressores e, nos seus setenta anos de vida, fez estudos observacionais de plantas e animais, destacando-se os seus estudos sobre os insetos e suas transformações.

A vida de Maria Sibylla Merian

Ainda pouco conhecida no Brasil, a artista-cientista Maria Sibylla Merian tem destaque na história da Ciência, em especial da Biologia. Seus trabalhos, anteriores aos de Jan Swammerdam (1637-1680) e Johannes Goedaert (1620-1668), contribuíram muito para o estudo dos insetos e suas transformações.

Em um dos parágrafos do seu livro *Crysalis*, Tood (2007) aponta o pioneirismo de Maria Sibylla Merian nos estudos observacionais de espécies, inclusive de espécies de outro continente, graças à sua viagem de exploração ao Suriname: "[...] antes de Darwin, antes de Humboldt, antes de Audubon, Maria Sibylla Merian navegou da Europa para o Novo Mundo em uma expedição científica. Uma artista que se tornou naturalista, Merian estudou os insetos na maior parte da sua vida" (Tood, 2007, p. 4, tradução nossa[4]).

Maria Sibylla Merian nasceu em Frankfurt no ano de 1647, filha de Mathias e Johanna Sibylla. Seu pai tinha uma gráfica que utilizava a impressão com tipos móveis, principalmente em placas de metais. Quando Merian tinha apenas três anos, seu pai faleceu. Algum tempo depois, sua mãe casou-se novamente, com Jacob Marrel, homem dedicado também à arte da impressão de gravuras. Seus meios-irmãos Mathias e Caspar também eram gravadores, editores e pintores.

Muitos artistas deixavam suas gravuras para a impressão de livros na editora da família, fato que permitiu à jovem menina o contato com ilustrações de plantas e animais produzidas por outros artistas. Davis (1997, p. 134-135) afirma:

> Praticamente todas as mulheres que se dedicaram à arte no início da era moderna pertenciam, como Maria Sibylla Merian, a uma família de artistas. [...] Maria Sibylla Merian assistia às aulas que o padrasto ministrava a alunos varões, iniciando-se, assim, nas artes do desenho, da aquarela, da pintura de natureza-morta e da gravura em cobre.

Com apenas treze anos de idade, Maria Sibylla Merian já realizava suas observações de insetos, tanto daqueles que encontrava e cuidadosamente conservava quanto de espécies vivas, às quais alimentava e observava criteriosamente suas transformações.

Em sua casa junto à editora, acompanhava os trabalhos do padrasto e de seus discípulos, fator que influenciou significativamente suas produções artísticas. Um desses discípulos foi Johann Andreas Graff (1637-1701), que estudou com o padrasto de

4 "Before Darwin, before Humboldt, before Audubon, Maria Sibylla Merian sailed from Europe to the New World on a voyage of scientific discovery. An artist turned naturalist, Merian studied insects for most of her life".

Merian, viajou para a Holanda para conhecer outras técnicas de produção de gravuras, impressão e pintura, e, mais tarde, ao retornar para Frankfurt, casou-se com Merian, quando ela tinha 18 anos.

O casamento de Merian com Graff pode ter significado, em sua vida, a possibilidade de continuar seus trabalhos de observação e impressão, já que seu marido também era dono de uma impressora e editora. Após o casamento, "[...] Maria Sibylla se dedicou à pintura em pergaminho e linho, ao bordado e à gravura, além de lecionar para um grupo de moças, entre as quais estava a filha de um editor-gravador, a aristocrata Clara Regina Imhoff" (Davis, 1997, p. 136).

Em 1668, Merian teve a sua primeira filha: Johanna Helena, nome dado em homenagem à sua mãe Johanna. A família mudou-se, em 1670, para Nuremberg, terra natal de Graff. Em 1678, nasceu sua segunda filha, Dorothea Maria, nome dado em homenagem à amiga de correspondência, Dorothea, uma das poucas pessoas fora da família com quem Merian mantinha contato na época. Mesmo após o nascimento das filhas, Maria Sibylla Merian dedicou-se à arte da ilustração, impressão e pintura em aquarela. Em 1675, foi lançada a primeira edição do seu *Livro das Flores*, com belíssimas ilustrações de flores, guirlandas e buquês. Duas edições posteriores foram produzidas, em 1677 e 1680.

Em 1681, seu padrasto, Jacob Marrel, faleceu e sua mãe ficou sozinha em Frankfurt. Merian retornou de Nuremberg, em 1683, para cuidar da mãe e de uma parte dos negócios da família. Nesse mesmo ano, Merian publicou a segunda edição do *Livro das Lagartas.* No ano de 1685, após conhecer a comunidade labadista, cujas bases encontravam-se em Wieuwerd, na Frísia, decidiu ingressar nessa comunidade religiosa, levando suas filhas e a mãe. Seu meio-irmão Caspar já pertencia à comunidade. Nesse período, separou-se do marido Graff. Ele esteve em contato com Merian, no entorno da comunidade labadista, mas Merian não aceitou a reconciliação. Muito discreta, Merian não relatou os motivos que a levaram à separação, nem nos seus diários de estudos, nem nas cartas enviadas à Clara, com quem se correspondia. Enfim, "[...] ela não nos deixou nenhum indício de eventuais problemas que o casal tivesse antes de sua conversão: Graff publicara o *Raupen*, e no volume de 1679 Merian reconheceu 'a consumada ajuda de meu querido esposo'" (Davis, 1997, p. 150).

Em 1690 sua mãe faleceu e, então, Merian decidiu deixar a comunidade na qual permaneceu por aproximadamente cinco anos, realizando e registrando com muita cautela suas observações de seres vivos. Merian foi para Amsterdam, um centro mercantil com muitos artistas, naturalistas, impressores. Enfim, um local que se aproximava dos seus ideais de artista e cientista. Segundo Davis (1997, p. 155),

> [...] na última década do século XVII Amsterdam era uma florescente capital mercantil, bancária e industrial; com 200 mil habitantes, era muito mais populosa que qualquer cidade da juventude de

> Maria Sibylla Merian, um lugar onde uma mulher sozinha com sua capacidade, suas relações e suas filhas talentosas podia vencer na vida.

Em Amsterdam, sua filha Johanna casou-se com Jacob Hendrich Heroldt, também artista. A curiosidade de Merian era incessante. No ano de 1699, ela própria financiou uma viagem científica ao Suriname, na qual levou sua filha mais nova, Dorothea. Lá aventurou-se pela floresta tropical e, no contato com indígenas e negros escravizados, realizou diversas coletas de espécies vegetais e animais. Dois anos depois, retornou à Europa com esses exemplares preservados e diversas ilustrações. Essas ilustrações resultaram na obra *Metamorfose dos Insetos do Suriname* (1705).

A produção artística-científica de Maria Sibylla Merian

Maria Sibylla Merian viveu em um lar propício para o estudo das técnicas artísticas, uma vez que tanto seu pai quanto o seu padrasto eram artistas e dedicavam-se à impressão em placas de cobre. Merian logo juntou essas técnicas à sua curiosidade pelo estudo dos seres vivos.

Quanto às observações, Merian antecedeu Johannes Goedaert e Jan Swardemman no estudo detalhado dos insetos. Mesmo Swardemman tendo desenhado e descrito algumas etapas da metamorfose dos insetos, ele não mencionou o ‘ovo’ em seus trabalhos. Merian, ao contrário, foi muito detalhista em seu estudo. Ela retratou a presença do ovo, da lagarta, da pupa e da borboleta ou mariposa (ela já fazia a distinção entre ambas devido aos hábitos de vida de cada uma). Graças à tradição da família, suas ilustrações foram impressas em placas de cobre e demonstram, com riqueza de detalhes, o ciclo de vida das espécies em plantas hospedeiras, em um arranjo artístico-científico sem precedentes.

Em vida, Merian produziu três livros. O primeiro foi *Livro das Flores*, que teve três edições, em 1675, 1677 e 1680 – essa última recebeu o nome de *Novo Livro das Flores*. Observa-se nesse primeiro livro a capacidade de Merian de associar as atividades de uma mulher do século XVII – dona de casa e mãe – às atividades da artista-cientista. Na Figura 6.1, vemos uma das ilustrações dessa obra[5]:

---

5 *O Novo Livro das Flores* foi uma nova versão do primeiro livro de Merian, com flores, buquês e guirlandas pintadas, uma a uma, à mão e em aquarela. O sucesso desse primeiro livro contribuiu para a produção e edição do próximo livro, mais ousado e resultado das pesquisas de Merian com os insetos e a metamorfose.

Figura 6.1 - Ilustração do prefácio do *Novo Livro das Flores*, Merian (1680).
Fonte: Merian (1680).

Seu segundo livro, *Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumennahrung,* ou simplesmente o *Livro das Lagartas,* teve sua primeira parte publicada em 1679 e a segunda, em 1683.

Como afirma Davis (1997, p. 146):

> Não obstante Merian foi uma pioneira: atravessou as fronteiras da instrução e do sexo para adquirir conhecimentos sobre os insetos e criou as filhas ao mesmo tempo que observava, pintava e escrevia. Seu interesse por reprodução, habitat e metamorfose condiz perfeitamente com a prática doméstica de uma mãe de família do século XVII [...] uma mulher que se dedicou à atividade científica numa margem criativa.

Segundo Tood (2007), o *Livro das Flores* trouxe prestígio para Merian, preparando o terreno artístico-científico para a produção de um livro mais ousado: sobre os insetos. Na época a relação ser humano-insetos era regida por interpretações religiosas, a palavra 'larva', por exemplo, vem do latim e significa 'fantasma' ou 'espírito dos mortos' (Torrinha, 1942). Por isso, mulheres que estudassem o tema poderiam não ser bem-vistas, poderia haver consequências desagradáveis vindas das instituições religiosas. Talvez isso explique a cautela de Merian em seus estudos e publicações.

Nesse segundo livro, o *Livro das Lagartas*, há cinquenta gravuras, que foram posteriormente pintadas em aquarela, descrevendo os insetos, em especial

borboletas e mariposas, suas larvas, alimentação e transformações. As Figuras 6.2 e 6.3[6] são exemplos das produções de Maria Sibylla Merian nessa obra:

Figura 6.2 - Ilustração em preto e branco do livro *Der Raupen*, Merian (1679)
Fonte: Merian (1679).

Figura 6.3 - Placa 26 do Livro *Der Raupen* demonstrando a metamorfose de uma borboleta em sua planta hospedeira
Fonte: Merian (1679).

6 Maria Sibylla Merian (1647-1717) *Livro das Lagartas* ou *Der Raupen* publicado em 1679 e com nova edição em 1683.

A Figura 6.3 indica o ciclo de vida de uma borboleta[7], demonstrando ovos, larva, pupa e o indivíduo adulto. Diferentemente de Goedaert e Swardemann, Merian não ilustrava esses indivíduos isolados, mas em contato mútuo com a planta da qual se alimentam e, também, em relação com outras espécies de insetos. Inclusive, suas ilustrações exibem o exoesqueleto dos insetos, demonstrando sua preocupação em retratar os detalhes do desenvolvimento desses animais.

Davis (1997, p. 143) descreve por que considera, em suas pesquisas, o trabalho de Merian único:

> Contudo, apesar de serem em geral meticulosamente elaboradas, as imagens de Goedaert se distinguem das de Merian, pois focalizam as larvas e os insetos adultos, com frequência – mas nem sempre – mostram a pupa, nunca apresentam os ovos (na verdade o autor ainda acreditava em geração espontânea) e tampouco as plantas de que os insetos se alimentavam.

Após sua viagem ou expedição científica para o Suriname (1699), onde permaneceu por aproximadamente dois anos, sua obra *Metamorfose dos insetos do Suriname* foi editada. A própria Merian foi ilustradora, pintora, impressora e editora do livro.

Editado em latim e alemão, foi considerado um dos mais belos livros de história natural já publicado. Conta com sessenta placas que ilustram os vegetais e animais do Novo Mundo – como os colonizadores se referiam às Américas. Entre as plantas locais estão o abacaxi, a banana, o limão e a mandioca, retratados nas placas 1, 12, 17 e 5, respectivamente. Além disso, o livro de estudos apresenta a textura, o sabor e o modo de preparo dos frutos e raízes conhecidos no Suriname. Outro exemplo, a flor-pavão é representada na placa 45 (Figura 6.4) e suas propriedades medicinais são indicadas conforme descrição de índígenas e negras escravizadas do Suriname:

Figura 6.4 - Placa 45 do Livro *Metamorfose dos Insetos do Suriname*.
Fonte: Merian (1705).

7 Em *Der Raupen* ou *Livro das Lagartas*, mariposas e borboletas são ilustradas em seus ciclos de vida.

Essa flor de cor amarela ilustrada por Maria Sibylla Merian tinha um significado cultural interessante na comunidade do Suriname, principalmente entre as negras escravizadas. A flor-pavão, assim chamada, era usada por elas para realizar abortos, uma vez que, pelo sofrimento da escravidão, não queriam que seus filhos nascessem no regime escravista. Constam no livro de estudos de Merian (1700), citado por Davis (1997, p. 173), os relatos de negras escravizadas e, também, de índégenas que usavam essa planta:

> Suas sementes são usadas pelas mulheres que estão em trabalho de parto para dar à luz rapidamente. As índias, que em sua servidão não são bem tratadas pelos holandeses, utilizam-na para abortar, evitando que os filhos se tornem escravos como elas. As escravas negras da Guiné e de Angola precisam ser tratadas benignamente, pois do contrário não terão nenhum filho em sua servidão. De fato, não têm. Na verdade, até se matam por causa do severo tratamento ao qual de hábito são submetidas. Pois acreditam que nascerão de novo com seus amigos, livres em seu país. Assim me instruíram com suas próprias bocas.

A placa 43 (Figura 6.5) demonstra a metamorfose de uma espécie de borboleta, com a pupa e a lagarta. Mostra também a planta hospedeira (denominada 'flor paixão') que servia de alimento para a espécie. Nos detalhes da pintura, observa-se a representação das folhas devoradas pela faminta lagarta:

Figura 6.5 - Placa 43 do Livro *Metamorfose dos Insetos do Suriname*.
Fonte: Merian (1705).

Em suas anotações, Merian relata que a expedição ao Suriname foi uma necessidade de satisfazer sua curiosidade científica, conhecendo plantas e animais até então desconhecidos na Europa. A publicação do livro tornou seus trabalhos famosos e reconhecidos entre naturalistas e colecionadores de arte. A segunda edição da obra foi publicada por suas filhas, em 1719, dois anos após o falecimento de Merian.

Outros animais estudados por Merian foram os répteis. Suas aquarelas sobre esse grupo de animais e outras ainda foram publicadas apenas em 1974 em um livro com dois volumes, intitulado *Leningrad watercolors*, com edições em inglês, francês, alemão e russo. Em 1976, foi feita a impressão de mil exemplares do seu livro de estudos pela Academia de Ciências da Rússia, na época denominada Academia de Ciências da URSS, local onde se encontram também as ilustrações e aquarelas originais do livro *Leningrad watercolors.*

As contribuições da obra de Maria Sibylla Merian para o ensino-aprendizagem de biologia

Maria Sibylla Merian iniciou sua carreira artístico-científica com a ilustração e a pintura de flores. No entanto, ultrapassou a pintura específica de um ser vivo, característica de outros artistas da sua época. Observava, ilustrava e imprimia nas placas de cobre, em primeiro lugar de sua preferência, os insetos, seguidos das aranhas, lagartos, sapos e diversas plantas em seu habitat. Demonstrava as transformações que as espécies sofriam, suas metamorfoses, do ovo ao indivíduo adulto. Posteriormente à impressão, pintava, em aquarela, suas ilustrações.

Observou e ilustrou principalmente os insetos sobre as plantas, indicando as relações ecológicas em cadeias alimentares. Além disso, nos seus registros de estudos, comenta as propriedades de muitas plantas tanto na alimentação como na cura de doenças. Para Etheridge (2011, p. 37, tradução nossa[8]),

> Merian é mais conhecida por suas notáveis imagens de insetos em suas plantas hospedeiras, mas esse aspecto do seu trabalho tem sido mais analisado do ponto de vista estético do que científico. No entanto, uma das mais importantes contribuições de Merian é a associação de cada lepidóptero, que ela observou, com a planta da qual se alimenta. A associação foi feita tanto em suas imagens quanto em seus textos ou mais frequentemente, em ambos. Retratando detalhes das relações de herbivorismo, ela chama atenção para a relação entre plantas e animais.

8 "Merian is best known for her remarkable images of insects and their plant hosts, but this aspect of her work has been analyzed more often from an aesthetic than a scientific viewpoint. Yet one of Merian's most important scientific contributions is the pairing of each larval lepidopteran that she observed with a plant on which it feeds. The association was made either in her images, in text, or more often in both. By picturing the details of herbivory on leaves she draws attention to the relationship between plant and animal".

A metamorfose das borboletas e mariposas teve destaque em seu trabalho. As placas 30[9] e 38[10] (Figuras 6.6 e 6.7, respectivamente) de *Metamorfose dos Insetos do Suriname* ilustram a relação inseto-planta e as transformações ocorridas ao longo do desenvolvimento do inseto, inclusive a troca do exoesqueleto.

Figura 6.6 - Placa 30 do Livro Metamorfose dos Insetos do Suriname.
Fonte: Merian (1705).

Figura 6.7 - Placa 38 do Livro Metamorfose dos Insetos do Suriname.
Fonte: Merian (1705).

9 Placa 30 retrata as espécies *Ricinus communis* e *Heliconius ricini*. Sobre *Ricinus communis*, Merian escreveu em seu diário de campo tratar-se de uma planta cujo óleo extraído das sementes é utilizado como combustível em lamparinas. Já a espécie *Heliconius ricini*, catalogada mais tarde por Linnaeus (1758), protege-se em seu casulo do qual emerge ao forçá-lo.

10 A Placa 38 traz a representação de três espécies biológicas: a planta *Fatropha gossipifolia*, a mariposa *Cocytius antaneus* e a borboleta neotropical *Methone cecilia*. A artista-cientista, além de representar borboletas e mariposas em suas composições, estudava seus hábitos de vida, atribuindo às borboletas os hábitos diurnos e às mariposas os hábitos noturnos. Esses dados foram anotados em seus diários de estudo.

Na placa 18 (Figura 6.8) destaca-se a luta dos insetos pela sobrevivência na cadeia alimentar. No entanto, nessa mesma placa há dois erros conceituais: o primeiro, a representação de um beija-flor sendo devorado por uma aranha[11] e, o segundo, a presença de quatro ovos no ninho, sendo que beija-flores põem apenas dois ovos. A justificativa pode estar nos próprios escritos de Merian (1705) que descreve que não realizou essa observação, apenas ilustrou a cena de acordo com os relatos da comunidade do Suriname:

Figura 6.8 - Placa 18 do Livro *Metamorfose dos Insetos do Suriname*.
Fonte: Merian (1705).

Nesses estudos, muitas observações significativas foram realizadas por Merian, tais como a capacidade destruidora das formigas cortadeiras ao atacar plantas e a alimentação à base de fungos de algumas espécies. Davis (1997, p. 165) conta que no Suriname,

> Merian mergulhou na tarefa de descobrir, criar e registrar, vendo mais utilidade nos africanos e ameríndios que nos agricultores europeus. Seu trabalho de observação tinha lugar em seu próprio jardim e também na floresta repleta de pássaros, 'enviando meus escravos na frente, machado em punho, para abrirem caminho'. Ao encontrar uma planta desconhecida, tão delicada que as folhas cortadas murcharam com o calor, fez 'meu índio' arrancá-la pela raiz e replantá-la em seu jardim, para poder estudá-la. Com Dorothea e seus africanos e ameríndios visitou propriedades ao longo do Suriname em busca de novas lagartas, começando na estação chuvosa de abril de 1700, quando viajou sessenta quilômetros rio acima até a colônia Providência. Se tinha de

11 Merian retrata tarântulas da espécie *Avicularia avicularia*, descrita por Linnaeus (1758), alimentando-se de uma beija-flor e seus ovos, fato que não ocorre na natureza, uma vez que essa espécie se alimenta de insetos e outras aranhas.

> continuar a viagem, observava a metamorfose de crisálidas e casulos durante o trajeto.

O trabalho dela recebeu várias críticas devido à representação da cor das pupas e da falta de proporcionalidade entre o tamanho de plantas e animais. No entanto, isso não desqualifica sua obra artístico-científica, mesmo não tendo recebido, na época, reconhecimento como cientista. Como afirma Etheridge (2011, p. 31, tradução nossa[12]):

> As imagens de Maria Sibylla Merian no livro *Metamorphosis insectorum surinamensium* estão entre as mais bonitas obras de qualquer livro de história natural, mas, mesmo seu trabalho tendo sido comemorado por historiadores de arte, o significado de suas contribuições foi esquecido pela maioria dos historiadores da ciência.

Além das contribuições para o estudo da Entomologia, ela foi umas das precursoras da Ecologia, por sua capacidade de demonstrar as relações ecológicas dos seres vivos entre si e com o ambiente onde viviam.

> Merian também parece ter sido uma das primeiras naturalistas a fazer várias outras observações comportamentais e ecológicas detalhadas sobre os insetos. Primeiro as registrou no seu livro de anotações e, mais tarde, nos três volumes de *Raupen* e *Metamorphosis*. Suas descrições das larvas de mariposas e borboletas são, particularmente, ricas em detalhes, descrevendo a maneira como se formavam os casulos, os efeitos do clima na metamorfose e na quantidade de organismos, bem como no seu modo de locomoção (Etheridge, 2011, p. 38, tradução nossa[13]).

No campo da Genética, suas observações sobre expressão fenotípica, realizadas no século XVII e XVIII, foram experimentalmente comprovadas no século XXI. Em seu livro de estudos, Merian relaciona as diferentes cores de lagartas e pupas observadas aos tipos diferentes de folhas de que elas se alimentavam. Segundo o naturalista Erick Greene, estudioso das espécies *Nemoria darviniata* e *Nemoria arizonaria*, de acordo

---

12 "The images in Maria Sibylla Merian's *Metamorphosis insectorum surinamensium* are among the most dramatic and beautiful in any natural history book, but even as her work has been celebrated by art historians, the significance of her contributions has been overlooked by most historians of science".

13 "Merian also appears to have been one of the earliest naturalists to make several other detailed behavioral and ecological observations on insects, first recorded as notes and small studies (Merian, Studienbuch) and later published in the three volumes of *Raupen* and in *Metamorphosis*. Her descriptions of the larvae of moths and butterflies are particularly rich, and include such details as the way in which they formed their cocoons, the effects of climate on their metamorphosis and abundance, and their mode of locomotion".

com a alimentação das lagartas, sua coloração sofre modificação (Todd, 2007). Ou seja, as observações recentes sobre expressão fenotípica já eram objeto de estudo de Merian.

Suas obras foram resgatadas no final do século XX com a publicação de seus desenhos originais. Zittel (2006, p. 58) afirma que:

> Não era raro que, nos círculos de artesãos, mulheres participassem ativamente na produção. Maria Sibylla Merian foi além. Era uma mulher atuante, autossuficiente, empreendedora, defendia seus interesses econômicos e científicos de forma lúcida e independente. Financiava, ela mesma, a maior parte de suas pesquisas. Sua atuação era incomum, mas em nada desobedecia às convenções da época.

Seu trabalho foi pioneiro para a Ciência, especificamente para a Entomologia. Pode-se afirmar que ela foi precursora da Zoologia Moderna, mesmo não aparecendo nos principais livros didáticos de Ensino de Ciências e nas abordagens históricas e filosóficas dessa disciplina.

A leitura do mundo de Merian aproxima a artista-cientista da leitura do mundo proposta por Freire (1989). Ela não ilustrava apenas este ou aquele ser vivo, mas relacionava várias espécies, em uma composição única espécie-ambiente, associando palavra e imagem. Segundo Freire (1989, p. 13, grifo nosso), "[...] de alguma maneira, porém, podemos ir mais longe e dizer que a leitura da palavra não é apenas precedida da leitura do mundo, mas por uma certa forma de **escrevê-lo** ou **reescrevê-lo**, quer dizer, de transformá-lo através de uma prática consciente". E foi assim que Maria Sibylla Merian ilustrou e transformou o mundo natural.

O diálogo de Merian com a comunidade do Suriname, composta por índígenas, negros escravizados e agricultores, trouxe informações preciosas para o conhecimento das espécies do Novo Mundo. Para Davis (1997, p. 173), "O que distingue o relato de Merian é o seu tom de conversação – 'assim me instruíram com suas próprias bocas' […]".

Essas informações resultaram em um riquíssimo material de anotações e, principalmente, de ilustrações, tendo o diálogo com a comunidade local um dos precursores das produções de Merian. Novamente a Merian do século XVII nos reporta à Freire (2014, p. 109): "[...] o diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu".

Além da leitura de mundo e do diálogo, características evidenciadas na produção de Merian, seu pensamento aproxima-se do 'pensamento complexo' de Morin. Esse pensamento tem como característica conhecer o todo e as partes que o compõem, considerando que apenas o conhecimento das partes não permite o conhecimento do todo. É um pensamento que une ao invés de fragmentar, dissociar.

> Eis os desafios da complexidade e, claro, eles encontram-se por toda parte. Se quisermos um conhecimento segmentário, encerrado a um único objeto, com a finalidade única de manipulá-lo, podemos então eliminar a preocupação de reunir, contextualizar, globalizar. Mas se quisermos um conhecimento pertinente, precisamos reunir, contextualizar, globalizar nossas informações e nossos saberes, buscar, portanto, um pensamento complexo (Morin, 2013, p. 566).

Quando Merian estabelecia as relações entre os seres vivos que ilustrava e pintava em aquarelas, sua preocupação ultrapassava o pensamento redutor dos cientistas da época. Esses tinham como principal objetivo classificar, catalogar os seres vivos, seguindo critérios que fossem aceitos universalmente. Ela não estava preocupada com isso, "[...] queria que suas ilustrações falassem por si mesmas, sem a ajuda de nenhum artifício [...] representações fundamentais, de preferência coloridas, da beleza, dos processos e relações existentes na natureza" (Davis, 1997, p. 143).

Segundo Morin (2013, p. 38), pode-se dizer que Merian aproximou-se desse pensamento complexo que:

> [...] rompe a ditadura do paradigma de simplificação. Pensar de forma complexa torna-se pertinente quando nos defrontamos (quase sempre) com a necessidade de articular, relacionar, contextualizar. Pensar de forma complexa torna-se pertinente quando se tem necessidade de pensar. Daí decorre que não pode se reduzir o real nem a lógica nem a ideia. Não se pode nem se deve racionalizar. Busca-se sempre ultrapassar o que já é conhecido.

Nesse contexto, a história e a filosofia dos estudos observacionais de Merian tornam possível a transposição da sua obra para o Ensino de Ciências, considerando um processo de ensino-aprendizagem ativo e crítico, mediado pelas Teconologias de Informação e Comunicação (TIC), na construção coletiva de um insetário virtual.

O insetário virtual: uma proposta metodológica com o uso dos *smartphones* e instagram

Na escola básica, com os estudantes no Ensino de Ciências, percebemos que é valoroso enriquecer o diálogo em torno dos conteúdos escolares, propostos em currículo para a disciplina. Com essa premissa, visualizamos possibilidades diferenciadas de estabelecer relações de ensino-aprendizagem dialógicas e problematizadoras que permitam um enfoque inovador. Abordar a morfologia,

a fisiologia e a ecologia dos insetos inspirados na obra de Maria Sibylla Merian resgata a História, a Arte e a Ciência presente em seus trabalhos e pode inspirar a curiosidade e a possibilidade de efetivação do diálogo, por meio da construção coletiva de um insetário virtual.

Para construir esse insetário com os estudantes, escolhemos, em um primeiro momento, investigar, estudar e compreender as observações e registros de Merian descritos anteriormente, para estabelecer as aproximações e distanciamentos entre a construção de um insetário tradicional e o insetário virtual. Conhecendo as limitações da construção de um insetário tradicional, propusemos aos estudantes da escola básica a construção coletiva de um insetário virtual, com o apoio do *Guia de Construção do Insetário Virtual* e com base nos estudos observacionais de Maria Sibylla Merian, no diálogo, na curiosidade e na coletividade entre os sujeitos envolvidos no processo.

Cabe ressaltar, primeiramente, que Merian não sacrificava os insetos para observá-los e pintá-los. Vários relatos em seus cadernos de estudo (Todd, 2007) demonstram sua preocupação com cada espécie. Por isso, quando retirava os insetos da natureza, procurava sempre colocá-los em caixas com as folhas ou frutos dos quais se alimentavam, e observar atenciosamente seus hábitos e suas transformações. Isso a deixava impressionada, como indica o próprio título dos seus livros *A maravilhosa transformação e a estranha nutrição das lagartas* (1679) e *Metamorfose dos Insetos do Suriname* (1705).

Em seus processos observacionais, Merian desenhava as espécies com suas respectivas formas de nutrição e transformação. Esses desenhos eram repassados para as placas de cobre e impressos por uma técnica muito utilizada nos ateliês renascentistas: a calcogravura. Ronan (2001, p. 10) explica que

> Na Europa, a invenção da composição por tipos móveis coincidiu com outra, a técnica de imprimir ilustrações com chapas de metal gravadas. Originária do vale do Reno e do norte da Itália, na década de 1450, ela também ajudou a propagar o conhecimento na época da Renascença e viria a desempenhar um papel especial em alguns campos científicos. O desenvolvimento da impressão por meio da xilogravura também viria a se mostrar significativo no avanço da ciência. Muito logicamente, a importância desses métodos de impressão não deixou de ser observada por muitos estudiosos, e assim, nasceu um novo fenômeno, o advento do estudioso-impressor e do estudioso-gravador. Artistas também se voltaram para a arte da gravação. Albrecht Dürer, de Nuremberg, foi um exemplo notável de pintor criativo que apreciava o sucesso material que se podia obter com a confecção de cópias gravadas de seus trabalhos e que, incidentalmente, combinava isso com a impressão de seus próprios livros.

Nota-se que Merian contava com uma tecnologia típica da época em que viveu para realizar seus trabalhos de gravação e impressão. Tanto ela quanto outros artistas renascentistas, naturalistas ou não, produziam e reproduziam suas gravações utilizando esse tipo de impressão. Postman utilizaria o termo 'ferramenta' para se referir às técnicas de impressão da Renascença. Para ele:

> Até o século XVII todas as culturas eram usuárias de ferramentas [...] mas a característica principal de todas as culturas usuárias de ferramentas é o fato de que estas foram inventadas, em grande parte, para fazer duas coisas: resolver problemas específicos e urgentes da vida física [...] ou servir ao mundo simbólico da arte, da política, do mito, do ritual e da religião (Postman, 1994, p. 32-33).

No entanto, a utilização da impressão em placas de cobre por Maria Sybilla Merian em seu ateliê, associada ao seu espírito curioso e criativo, tecnológica e cientificamente demonstra que "[...] devemos concluir que culturas usuárias de ferramentas não são necessariamente empobrecidas de tecnologia e, para nossa surpresa, até podem ser sofisticadas" (Postman, 1994, p. 34). E nesse caso, os trabalhos de Merian eram.

Hoje, as observações realizadas pelos estudantes, em várias dimensões de suas vidas, são registradas pelas TIC, destacando-se o *smartphone* e seus aplicativos. Por isso, a mediação do processo de ensino-aprendizagem com as tecnologias móveis torna-se uma boa opção nas salas de aula. A maioria dos estudantes da escola básica tem um *smartphone* e formas de acesso à internet, o que permite que instalem, de acordo com suas necessidades e preferências, inúmeros aplicativos no aparelho.

Um desses aplicativos é o Instagram, uma rede social de produção e compartilhamento de imagens. Segundo seus criadores, Kevin Systrom e Mike Krieger:

> Instagram é uma maneira divertida e peculiar para compartilhar sua vida com os amigos através de uma série de imagens. Tire uma foto com o seu celular, em seguida, escolha um filtro para transformar a imagem em uma memória para sempre. Estamos construindo o Instagram para permitir que você, ao experimentar momentos da vida com seus amigos, registre-os através de fotos, como eles acontecem. Imaginamos um mundo mais conectado através de fotos (Instagram, 2014).

O Instagram permite que os estudantes tirem fotos, apliquem filtros e as compartilhem com seus colegas na própria plataforma ou em redes sociais, como o Facebook, Twitter, Tumblr, entre outras. Ainda nesse aplicativo, é possível produzir

vídeos, 'curtir' e 'comentar' as postagens do grupo de amigos. Segundo Lisboa e Freire (2014, p. 138),

> No que se refere à fotografia do aplicativo Instagram, esse duo (criar e fruir) se dá a partir de três momentos: a captura da imagem, pela câmera do celular; a possiblidade de aplicar um dos dezenove filtros tradicionais disponíveis, além da opção normal, embora a atualização recente já traga mais treze opções de filtros; e o compartilhamento desse resultado nas redes.

Dessa forma, o Instagram,

> Muito além de ser aplicativo que estimula a criatividade do usuário, o Instagram também se populariza pelo seu aspecto interativo. A rede social que pode ser integrada a mais quatro – Facebook, Twitter, Flickr, Tumblr – oferece a possibilidade de compartilhar os resultados fotográficos nestas redes, potencializando assim o alcance das imagens em relação aos usuários. Isso estimula a troca de comentários e o volume de curtidas entre os membros do *app*, incentivando ainda o cadastramento de novos participantes (Lisboa; Freire, 2014, p. 141).

Esse aplicativo pode ser um mediador de práticas pedagógicas com as TIC nas salas de aula, em especial na construção coletiva do insetário virtual. Pode, também, ser uma ponte na relação entre a produção artesanal de imagens de insetos por Maria Sibylla Merian, no Renascimento, e a produção de imagens pelos estudantes hoje. É esse par artesanal e tecnológico que contribuirá para uma proposta diferenciada e inovadora no Ensino de Ciências.

Para Rama, há relações intensas entre as práticas artesanais e o uso de novas tecnologias. Para o autor, é possível reconstituir a ligação entre técnicas artesanais de produção de imagens e as novas tecnologias: "[...] muitas foram as mudanças sofridas pela imagem e pelos seus processos de construção que permitiram a transição da imagem renascentista à imagem digital" (Rama, 2014, p. 1793). Dessa forma, a construção do insetário virtual a partir dos estudos observacionais de Maria Sibylla Merian conduz a essas aproximações, entre o artesanal e o tecnológico, na produção de imagens, em uma prática pautada no diálogo e na problematização.

A Tabela 6.1, a seguir, traz uma breve comparação entre as tecnologias do século XVII e as de hoje na produção de imagens, o par artesanal e tecnológico:

Tabela 6.1: O par artesanal e tecnológico na produção de imagens.

Imagens de Maria Sibylla Merian Século XVII	**Imagens produzidas pelos estudantes Século XXI**
Reproduzidas pela gravação em placas de cobre (calcogravura).	Produzidas pelas câmeras digitais dos *smartphones*.
Impressão das imagens das placas de cobre em pergaminho.	Portfólio com as imagens produzidas pelo usuário.
Pintura das telas impressas em aquarela, com diferentes cores e materiais.	Aplicação de filtros do aplicativo Instagram para alterar as imagens.
Imagens comercializadas em seu ateliê de produção e impressão.	Socialização das imagens entre os participantes do grupo via Instagram.

Fonte: Os autores (2018).

Assim, diante dos trabalhos de Maria Sibylla Merian e da possibilidade de construção de um insetário virtual inspirado em suas composições, espera-se trazer para a sala de aula as tecnologias móveis como mediadoras e potencializadoras das situações de ensino-aprendizagem. Note-se que o termo é mediação e não utilização. A utilização, sem reflexão, de uma tecnologia no contexto escolar pode contribuir apenas para a manutenção da condição de 'usuário-leigo', seja dos professores ou dos estudantes. Já as TIC como mediadoras contribuem para transformar a sala de aula em um local de reflexão sobre o papel que elas desempenham na vida e como elas podem potencializar situações efetivas de aprendizagem, como afirma Miquelin (2009).

A reflexão é muito importante porque, como aponta Freire (1996, p. 52), "[...] ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para sua própria produção ou a sua construção". A conectividade e a colaboração proporcionadas pelos *smartphones* e pelo aplicativo Instagram em seus papéis mediadores trazem potencialidades de um trabalho com tecnologias móveis em sala de aula em uma relação dialógica e problematizadora. Essa proposta diferenciada e inovadora envolve os sujeitos da escola, em relações mediadas pelas TIC. Dessa forma, todos ensinam e aprendem, porque "[...] todo ensino de conteúdos demanda de quem se acha na posição de aprendiz que, a partir de certo momento, vá assumindo a autoria também do conhecimento do objeto" (Freire, 2014, p. 140-141). Isso é justamente o que se propõe aqui: possibilitar aos estudantes o incentivo à curiosidade e à pesquisa, e assumir o compromisso de que, mediados pelas TIC, sejam autores dos processos de ensino-aprendizagem em Ciências.

As relações entre a obra de Maria Sibylla Merian e as produções de imagens pelos estudantes da escola básica

Transpor a História e a Filosofia dos trabalhos de Maria Sibylla Merian para a relação de ensino-aprendizagem dos insetos exige a pesquisa de sua obra por parte do professor, além da elaboração de um material didático que atenda às necessidades dos estudantes e que os considere sujeitos ativos do processo. Desta forma, no planejamento do trabalho docente, foi elaborado o Guia de Construção do Insetário Virtual, considerando os estudantes como sujeitos do processo de ensino-aprendizagem (Machado, 2016).

Outro ponto fundamental para essa transposição foi demonstrar como Merian realizava suas observações (onde, quando) e como registrava e ilustrava suas descobertas, auxiliando os estudantes na compreensão de como se dá a elaboração do conhecimento científico. No diálogo-problematizador de sala de aula, os estudantes fizeram observações sobre esse processo e como, histórica e culturalmente, ocorreram mudanças na construção do conhecimento científico, ao longo dos séculos. Esse aspecto foi crucial, pois "[...] pensarmos em abordagens para a área que ressignifiquem a concepção de ciência como um conhecimento em movimento, inacabado e em profundo diálogo com a realidade, nos permite pensar em uma sala de aula dinâmica, dialógica e em constante movimento" (Brasil, 2014, p. 30).

Constatou-se que para os estudantes a obra de Maria Sibylla Merian traz possibilidades diferenciais para a sala de aula. Com os trabalhos dela, enquanto artista-cientista, os estudantes são capazes de analisar as obras, principalmente as telas que retratam a vida e a metamorfose dos insetos, e, inclusive, fotografar os insetos em situações semelhantes às que Merian retratou. Fotos do insetário virtual também demonstram, por exemplo, larvas e casulos de insetos, estágios do desenvolvimento da maioria deles.

Para os estudantes, foi possível compreender a metamorfose a partir dos estudos de Maria Sibylla Merian, tal como relata um dos envolvidos na pesquisa: "[...] o trabalho de Merian propôs uma visão mais ampla dos insetos e a importância deles e a entender melhor o fenômeno da metamorfose".

A Figura 6.9 traz imagem de insetos socializadas via Instagram pelos estudantes[14]. Essas fotos demonstram as aproximações entre os estudos observacionais de Maria Sibylla Merian e a construção coletiva do insetário virtual:

---

14 Imagens produzidas pelos estudantes do Ensino Médio, de uma escola pública do Estado do Paraná, com seus *smartphones* e socializadas pelo aplicativo Instagram, durante pesquisa realizada no mestrado profissional da autora do texto.

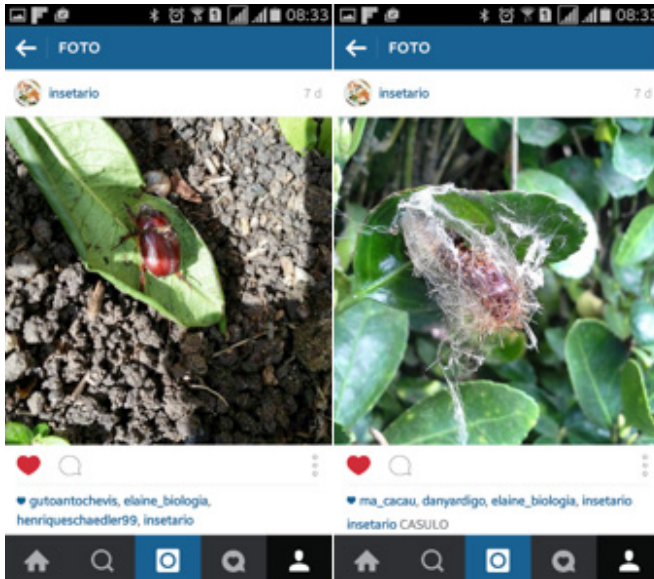



Figura 6.9 - Imagens produzidas e socializadas pelos estudantes no insetário virtual e inspiradas pelos estudos observacionais de Maria Sibylla Merian. Portfólio do Instagram produzido pelos estudantes.
Fonte: Arquivo pessoal dos autores (2018).

A obra de Maria Sibylla Merian permite, ainda, um paralelo entre os seus métodos de estudo e o estudo mediado pelas TIC. A tecnologia que ajudava na produção artístico-científica de Merian, no Renascimento, era a calcogravura, técnica que usava placas de cobre para impressão com posterior pintura em aquarela, para dar cores às suas ilustrações. Contemporaneamente as câmeras dos *smartphones* produzem imagens em alta resolução que, em segundos, são modificadas, compartilhadas e comentadas. As TIC, em especial aqui os *smartphones* e Instagram, como mediadoras desse processo de ensino-aprendizagem, estabeleceram relações com a obra de Maria Sibylla Merian. Ao conhecer os métodos de produção de imagens na Renascença, os estudantes estabeleceram conexões com a produção e socialização de imagens hoje, naquilo que chamamos de par artesanal e tecnológico.

Maria Sibylla Merian pintava, uma a uma, suas ilustrações em aquarela. Com o Instagram os estudantes, após fotografarem o inseto na natureza, podem utilizar os recursos de filtro do aplicativo, modificando a imagem e aproximando Arte e Ciência, tal como fazia Merian. O relato de uma estudante, a respeito da foto da Figura 6.10, evidencia as relações entre as observações de Marien e dos estudantes[15]: "[...] hoje em dia, onde tudo é moderno, não valorizamos tanto a natureza. No entanto, tive esse 'gostinho' de olhar e guardar a imagem da borboleta em cima de flores e pedras".

15 Imagem produzida por uma estudante do Ensino Médio, de uma escola pública do Estado do Paraná, com seu *smartphone* e socializada pelo aplicativo Instagram exibindo a espécie em seu meio natural tal como fazia a artista-cientista Maria Sibylla Merian.

Figura 6.10 - Imagem de uma borboleta produzida e socializada por uma estudante. Portfólio do *Instagram* produzido pelos estudantes.
Fonte: Arquivo pessoal dos autores (2018).

Na Figura 6.11 vemos uma borboleta sobre uma planta hospedeira, representada numa imagem na qual foi usado um dos filtros do Instagram. Sobre essa possibilidade de usar o aplicativo, um estudante afirmou que "no insetário virtual acabei aprendendo sobre as espécies diferentes de insetos. Sobre o celular, foi muito melhor, pois não precisamos matar os insetos e ainda dar cores diferentes as imagens pelos filtros do Instagram". Outra foto que representa a compreensão dos estudantes sobre as relações inseto-planta é apresentada na Figura 6.12.

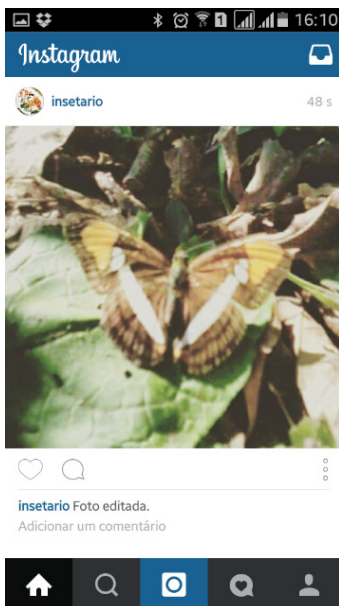



Figura 6.11 - Foto editada com um dos filtros do Instagram. Portfólio de imagens do Instagram produzido pelos estudantes.
Fonte: Arquivo pessoal dos autores (2018).

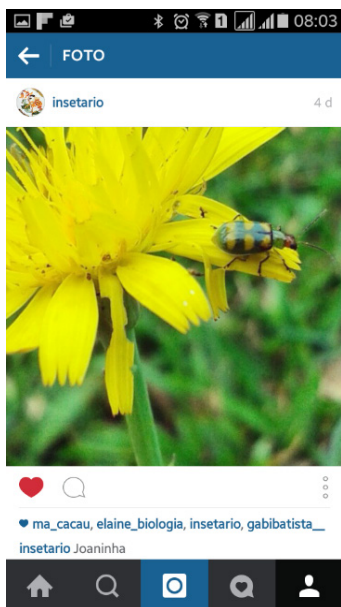



Figura 6.12 - Imagem de uma joaninha em seu ambiente natural, elaborada e compartilhada por um estudante do Ensino Médio via Instagram. Portfólio de imagens do Instagram produzido pelos estudantes.
Fonte: Arquivo pessoal dos autores (2018).

Percebe-se, portanto, que situar histórica e culturalmente a produção de um conhecimento científico, e, nesse caso, transpô-lo para a contemporaneidade, contribui para a religação de saberes na escola básica (Morin, 2013). Além disso, esse par artesanal e tecnológico conduz os estudantes a reflexões sobre as tecnologias em diferentes contextos sociais e históricos. Isso demonstra que a reinvenção do conhecimento só ocorre em práticas dialógicas e problematizadoras, que superem a educação bancária (Freire, 2014) e considerem as TIC como mediadoras da aprendizagem na Educação Básica. Em outras palavras, como afirma Oliveira (2014, p. 27, grifo do autor) ao prefaciar a obra Pedagogia da Solidariedade de Paulo Freire:

> A experiência não pode ser exportada, ela só pode ser reinventada. Esta é a natureza histórica da educação. Isto explica por que, por exemplo, a principal responsabilidade, para os educadores e educadoras, é de mudar a educação. As pessoas responsáveis pela educação deveriam estar **molhadas** pelas águas culturais do momento e do espaço onde atuam.

Nesse caso, a inclusão das TIC para a captura e socialização de imagens em sala de aula precisa ser repensada, considerando-se as relações dos estudantes com essas tecnologias e a maneira como elas podem mediar os trabalhos no Ensino de Ciências. Assim, novas experiências tecnológicas são proporcionadas aos estudantes e professores, tal como afirma um estudante: “o trabalho foi bom, não tínhamos presenciado o uso de celulares e aplicativos em trabalhos, junto com Maria Sibylla Merian houve melhor entendimento do conteúdo”.

Conclusões

Os estudos observacionais de Maria Sibylla Merian contribuem significativamente para o conhecimento dos insetos. Sua obra, com inúmeras ilustrações sobre o modo de vida dos insetos, desperta a curiosidade dos estudantes para a observação dos seres vivos em seu habitat.

Conhecendo os estudos de Merian, os estudantes demonstraram interesse pela sua história de vida, como artista-cientista, e, inspirados pelos seus trabalhos, muitos passaram a observar insetos nas proximidades de onde residem. Houve, portanto, uma aproximação deles com a observação sistemática e registrada, através de relatos escritos, orais e fotográficos, uma aproximação com a forma como a produção científica de Merian era realizada.

Foi possível unir, em uma rede de interações, tal como propõe o pensamento complexo de Morin (2013), a Arte, a Ciência, a História, a Filosofia e as Tecnologias em um de muitos outros exercícios de complexidade, que a obra de Maria Sibylla Merian nos inspira. Aqui demonstrou-se o estudo dos insetos, mas outras propostas de ensino podem ser planejadas, como o estudo observacional das plantas e suas propriedades, dos répteis ou ainda a mulher renascentista na produção científica, questões de gênero relacionadas à atividade científica, entre outros temas.

Conhecer a forma como Maria Sibylla Merian produzia suas imagens, através da calcogravura, permite a comparação entre as técnicas de ilustração e impressão no metal, usadas em sua época, e as diversas formas que os estudantes têm para produzir imagens, principalmente por meio de seus *smartphones*. Mediar a produção de imagens via *smartphone* aproxima os estudantes do professor e do tema de estudo, porque eles demonstram interesse em fotografar, editar e socializar imagens nos aplicativos destinados a esse fim.

Por isso, conhecer os métodos de estudo de Maria Sibylla Merian e relacioná-los ao ensino-aprendizagem dos insetos contribuiu, em primeiro lugar, para o desafio de elaborar uma proposta diferenciada para os estudantes. Em segundo lugar, os estudantes foram capazes de relacionar áreas do conhecimento, unindo-as em relação de contexto, mas sem esquecer das especificidades que cada área reserva em si. Estudar o homem e a mulher renascentista contribuiu para essa visão. Eles não eram, ainda, especialistas. Os trabalhos de Merian revelam isso, através de suas ilustrações diversificadas de insetos, plantas e répteis em seus habitats. Auxiliá-los nessa compreensão sem transformar a aula em uma dissertação, característica da educação bancária criticada por Freire (2014), contribui para uma educação dialógica, problematizadora, que insere os ideais de complexidade e racionalidade (Morin, 2013).

Sendo o ecossistema um representante das ideias de complexidade e racionalidade defendidas por Morin (2013), estudar os insetos relacionando-se entre si e com o meio, em suas múltiplas relações, ultrapassa o conhecimento das características anatômicas

dos insetos e possibilita o conhecimento ecológico, econômico e sociocultural do tema (conhecimento sistêmico-analítico).

Essa construção coletiva do insetário virtual contribuiu para uma observação mais próxima da natureza e da vida dos insetos. Também auxiliou os estudantes, mobilizados pela curiosidade em suas observações, na pesquisa sobre os insetos, aprofundando os conhecimentos em uma relação que evitou a prática bancária de educação e estimulou o diálogo e a problematização, tanto do conteúdo como do papel das TIC na escola básica.

As imagens dos estudos observacionais de Maria Sibylla Merian contribuíram tanto para a aprendizagem dos insetos e construção do insetário virtual quanto para proporcionar uma experiência tecnológica diferenciada e inovadora aos estudantes, potencializando o papel das tecnologias nessa situação de ensino-aprendizagem e abrindo possibilidades para outras propostas em sala de aula. Com a magnitude da obra de Maria Sibylla Merian não será difícil pensar em outras propostas metodológicas de religação dos saberes, de diálogo, de problematização e de mediação das TIC, essenciais para a formação do jovem estudante.

Agradecimentos

À Prof.ª. Dr.ª Tamara Simone van Kaick pelas contribuições, durante o processo de pesquisa, sobre a artista-cientista Maria Sibylla Merian e à Prof.ª Ângela Maria Fernandes Pimenta pela revisão ortográfica e gramatical do texto.

Referências

BRASIL. Secretaria da Educação Básica. Formação de professores do ensino médio, Etapa II – Caderno III: **Ciências da Natureza**. Ministério da Educação, Secretaria da Educação Básica; [autores: Daniela Lopes Scarpa et al.]. Curitiba: UFPR/Setor de Educação, 2014.

CHASSOT, A. **A ciência através dos tempos**. São Paulo: Moderna, 1994.

DAVIS, N. Z. **Nas margens**: três mulheres do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ETHERIDGE, K. Maria Sibylla Merian: the first ecologist? **Women and Science**: Figures and representations - 17th century to present. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, p. 31-61, 2011.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler.** São Paulo: Cortez, 1989.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 28. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Cortez, 2014.

INSTAGRAM. Help Center. Disponível em https://help.instagram.com. Acesso em: 13 out. 2014.

LINNAEUS, C. **Systema Naturae per regna tria naturae, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis**. 10. ed. reformata. Holmiae: Laurentius Salvius, 1758. v. 1.

LISBOA, A.; FREIRE, G. Do instantâneo aos filtros: a estética fotográfica do Instagram. **Revista Temática**, Ano X, n. 5, p. 133-145, 2014.

MACHADO, E. F. **Guia de construção do insetário virtual**: a história de Maria Sibylla Merian (1647-1717), a construção do insetário virtual / Elaine Ferreira Machado, Awdry Feisser Miquelin. Produto Educacional de Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Formação Educacional Científica e Tecnológica (PPGFECT - UTFPR), 2016.

MERIAN, M. S. **Blumenbuch.** Nuremberg: Johann Andreas Graff, 1680. Disponível em: http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/81009/3/1/. Acesso em: 06 fev. 2019.

MERIAN, M. S. **Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumennahrung.** Nürnberg: Graf, 1679. Disponível em: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/merian1679bd1/0001/scroll?sid=b431370ad039266f7ee5508c62b09209. Acesso em: 06 fev. 2017.

MERIAN, M. S. **Metamorfose dos Insetos do Suriname**. Amsterdam: Tot Amsterdam, 1705. Disponível em: http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/varia/content/titleinfo/4604281. Acesso em: 06 fev. 2019.

MICHAELIS. **Dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2020. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/gravura/. Acesso em: 12 dez. 2020.

MIQUELIN, A. F. **Contribuições dos meios tecnológicos comunicativos para o ensino de Física na escola básica**. 2009. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Educação Científica e Tecnológica (PPECT - UFSC), Florianópolis, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/103224. Acesso em: 18 jun. 2017.

MORIN, E. **A religação dos saberes**: o desafio do século XXI. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2013.

OLIVEIRA, W. F. Seminário 'Educação e Justiça Social: um diálogo com Paulo Freire'. In: FREIRE, P. **Pedagogia da solidariedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2014. p. 22-39.

POSTMAN, N. **Tecnopólio**: a rendição da cultura à tecnologia. São Paulo: Nobel, 1994.

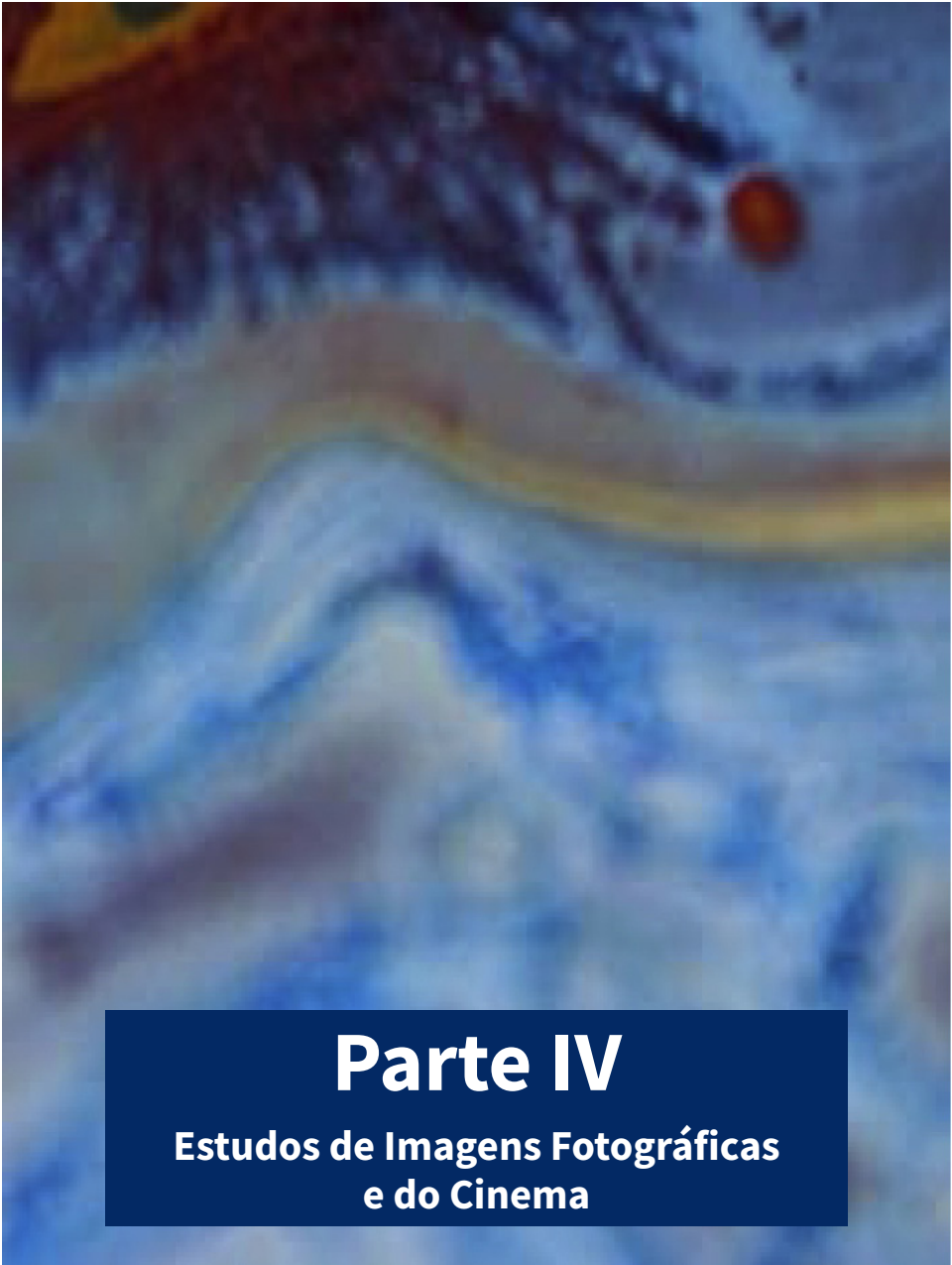
RAMA, J. L. **Entre o artesanal e o tecnológico**: possibilidades para a imagem a partir de Gilbert Simondon. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/jander_rama.pdf. Acesso em 14 out. 2014.

RONAN, C. **História ilustrada da ciência da Universidade de Cambridge**. Da Renascença à Revolução Científica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. v. 3.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 6**. 2019. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia da Imagem XXIII de Sibylla Merian. In: COUTINHO, A. X. P. 1851-1939. Atlas de botânica. (Mandado organizar pela Direcção Geral d'Instrucção Publica de Portugal ao ex. Reitor do Lyceu de Santarem). Lisboa: A Editora, 1906. Disponivel em: https://becresabandeira.wordpress.com/2013/04/02/a-biblioteca-e-a-ilustracao-cientifica/. Acesso em: 13 jun. 2019.

TODD, K. **Chrysalis**: Maria Sibylla Merian and the secrets of metamorphosis. Orlando: Harcout, 2007.

TORRINHA, F. **Dicionário latino português**. Porto: Gráficos Reunidos Ltda, 1942.

ZITTEL, C. O mistério da metamorfose. **Science American Brasil**, n. 2, p. 58-62, 2006.

Parte IV

Estudos de Imagens Fotográficas e do Cinema

CAPÍTULO 7

ARTE & FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO PERPÉTUO

CAPÍTULO 7

ARTE & FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO PERPÉTUO

Patricia Camera[1]

Introdução

Pensar a relação entre a arte e a fotografia é como dar um impulso inicial em uma máquina de movimento perpétuo. Entre uma associação e outra, as perguntas e (re)significações nunca param. A arte influenciou a fotografia ou a fotografia influenciou a arte? A composição pictórica comandou os primeiros arranjos fotográficos ou os limites iniciais da técnica fotográfica ditaram a composição fotográfica? Essas questões se ampliam quando são estudas as obras de arte. Por exemplo, as imagens abaixo (Figura 7.1) suscitam indagações que podem ser desenvolvidas por diferentes aspectos como, por exemplo, as questões sociais, econômicas, estéticas e comerciais. Entretanto, observa-se de imediato que existe uma interlocução entre a fotografia e a arte pictórica. Assim, outra pergunta pode ser formulada: como se dá, ao longo da história, a relação da fotografia com as outras produções e técnicas artísticas?[2]

---

1 Docente da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Professora Adjunta do Departamento de Artes e do Programa de Pós-Graduação em História, na área de concentração em História, Cultura & Identidades. Doutora em História (PUCRS) com pós-doutorado no Museu Paulista da USP. Mestre em Tecnologia e Sociedade (UTFPR- Curitiba). Bacharel em Gravura (EMBAP-UNESPAR).

2 Essa análise integra a dissertação *A trajetória da fotografia no Salão Paranaense (1944-2006): uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica* (Luz, 2006).

Figura 7.1 - Johannes Vermeer, A Maid Asleep, c. 1656–57, pintura em tela, 87.6 x 76.5 cm (à esquerda) e David Octavius Hill, Newhaven Fishwives, c. 1845. Papel salgado impresso de um negativo de papel, 29.5 x 21.7 cm (à direita).

Fonte: Vermeer (1656-1657) (à esquerda). Hill (c1845) (à direita).

O fato é que quando o primeiro processo fotográfico foi anunciado em 1839, pela Academia de Ciências, como sendo uma *doação* da França ao mundo (com restrições ao seu uso por parte dos ingleses até 1853), a compreensão sobre o que era o daguerreótipo[3] (Figura 7.2) era perpassada pelo olhar e pelo fazer científico. Todavia, a práxis fotográfica também era acompanhada por conceitos artísticos de composição, baseados principalmente na cultura visual pictórica. A Figura 7.2 inculca questões sobre o artifício da pose pictórica aplicada no retrato fotográfico. Segundo Turazzi (1995, p. 15), “[...] a pose e todo seu ritual simbólico foram uma exigência de cunho social mais do que uma imposição técnica”. Todavia, o diálogo entre a arte e a fotografia tem início em sua própria origem, ou seja, quando Daguerre faz um dos primeiros daguerreótipos

3 “No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentado em luxuosos estojos decorados – inicialmente em madeira revestida de couro e, posteriormente, em baquelite – com *passe-partout* de metal dourado em torno da imagem e a outra face interna dotada de elegante forro de veludo. Divulgado em 1839, esse processo teve, na Europa, utilização praticamente restrita à década de 1840 e meados da década de 1850. Aqui no Brasil continuou sendo empregado até o início da década de 1870, enquanto nos Estados Unidos – onde a daguerreotipia conheceu popularidade maior até do que em seu país de origem – continuou sendo muito popular até a década de 1890” (Daguerreótipo, 2019). Vale observar que nesse tipo de processo não existe a possibilidade de fazer cópias. A imagem é um objeto único.

inspirados na natureza-morta, tendo como referência as composições do pintor Chardin (Jason, 1995).

Figura 7.2 - Fotógrafo não identificado. Iria Correia. Daguerreótipo. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá, c1860. Reprodução feita por Patricia Camera.
Fonte: Imagem do arquivo pessoal da autora (2018).

Realmente, nos primórdios da fotografia, o limite técnico referente ao longo tempo de exposição[4] e a dificuldade de locomoção dos fotógrafos com seus equipamentos fizeram com que "[...] a fotografia tivesse que restringir o alcance de suas possibilidades de registro, conformando-se, a princípio, a composições já consolidadas no imaginário artístico" (Fabris, 1998, p. 174). Essa linha de pensamento pode ser reforçada por Philippe Dubois (2000, p. 253):

> [...] um período essencial do século XIX era a fotografia que vivia numa relação relativa de aspiração rumo à arte, ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas e outras) próprias a fotografia'.

Dessa citação é pertinente salientar que a primeira afirmação de Dubois sustenta que parte do desenvolvimento da prática fotográfica buscou conquistar seu 'aspecto artístico'. A segunda parte ressalta que a tecnologia fotográfica passou a influenciar o exercício da pintura, escultura, gravura, tornando a arte contemporânea 'fotográfica'.

Nesse âmbito, interessa retornar para a defesa de que as indagações sobre a associação entre a arte e a fotografia são infinitas. A partir dessa observação, propõe-se neste capítulo uma breve revisão sobre a presença ou a influência da fotografia na arte. Em outras palavras, o texto busca fazer uma apresentação de práticas e de

---

4 Logo após a invenção do daguerreotipo, o tempo de exposição para registrar o retrato de uma pessoa à sombra era de aproximadamente 13 minutos (Pavão, 1997). Rapidamente a técnica foi aperfeiçoada e o tempo diminui significativamente.

produções artísticas considerando momentos singulares que canalizaram para o fortalecimento das relações entre a fotografia e a arte, mais precisamente, a presença de aspectos fotográficos no desenvolvimento de poéticas e/ou de técnicas artísticas. Essa metodologia de análise vai ao encontro das propostas de Ulpiano T. Bezerra de Meneses, apresentadas em *Rumo a uma História Visual*:

> É preciso procurar identificar os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais das sociedades ou cortes mais amplos em estudo. Assim também as instituições visuais ou os suportes institucionais dos sistemas visuais (p.ex. escola, empresa, administração pública, o museu, o cinema, a comunicação de massa, etc.) as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais (Meneses, 2005, p. 33).

Dentre os eventos que caracterizam o circuito fotográfico e que problematizam a relação arte-fotografia estão as exposições universais, que, para Sandra Pesavento (1997, p. 44), são um evento que busca comunicar a identidade e a harmonia entre as nações, permeada pela defesa do moderno, embasado no caráter científico das máquinas. Contudo, apesar dessa aparente homogeneidade, a compreensão e a defesa do que é moderno se diferencia para cada país e, ainda, quando se analisa o posicionamento da Inglaterra e da França sobre o que é a fotografia, verifica-se que o entendimento sobre os inventos e os resultados imagéticos é diferenciado para cada nação.

Na Exposição Universal de Paris (1855), a França procura se sobressair no ramo das 'belas-artes' e das 'artes-industriais'. Para tanto, critica a Inglaterra por não ter apresentado na Exposição de Londres (1851) um pavilhão de belas-artes, uma vez que a noção de 'universalidade' deveria agregar todos os campos da atividade humana. Patricia Camera Varella da Luz (2006, p. 122, grifo nosso) salienta:

> Este posicionamento pode ser entendido como uma defesa da França, já que o desenvolvimento industrial neste país é inferior ao da nação inglesa nesta época.
> [...] O clima de valorização das belas-artes na Exposição de 1855 se mostra na construção de um pavilhão próprio, digno da mesma atenção dada ao pavilhão industrial. Enquanto que na Exposição Universal de Londres (1851), a fotografia é apresentada na classe dos **instrumentos filosóficos**, a fotografia na Exposição Universal de Paris se situa na classe das **artes-industriais**.

Outro evento que mostra a simbiose entre a arte e a fotografia, evidenciando as relações sociais, é a abertura do ateliê do fotógrafo Félix Nadar em 1874 para a primeira exposição dos pintores impressionistas. Outro personagem interessante é o fotógrafo

Alfred Stieglitz, que funda a *291 Gallery* nos EUA, em 1905. Nesse evento são exibidas pela primeira vez no país as obras de Matisse, Rodin e Cezanne. Somado a isso, Stieglitz divulga a fotografia com *status* de arte por meio da criação da revista *Camera Work* (1913-1917), que passa a comunicar a fotografia ao lado da arte moderna europeia.

Esses eventos mostram a rede de sociabilidade entre os artistas e os fotógrafos e, nesse sentido, instiga o estudo sobre a presença da fotografia nas artes visuais, considerando sua interlocução na prática e na produção artística. Para isso, foram mapeadas algumas obras, movimentos e artistas que sofreram influência direta ou indireta da tecnologia e da linguagem fotográfica.

A interlocução da fotografia com as práticas artísticas

A inter-relação das artes visuais com a fotografia acontece antes mesmo da possibilidade de fixar a imagem em um suporte. Isto é, a formação da imagem na câmera obscura[5], que é um aparato tecnológico que fundamentará a formação da imagem fotográfica, passa a influenciar o desenvolvimento dos trabalhos de pintores holandeses do século XVII e italianos dos séculos XVII e XVIII. Em seguida, com o advento dos processos de fixação de imagem, como o calótipo, o colódio úmido e o ferrótipo[6],

5 Camera obscura: "Expressão latina que designa um princípio que já fora descrito por Aristóteles na antiguidade grega, e pelo cientista árabe Alhazen no século X, mas que só teve utilização prática a partir de 1558, quando Giovanni Battista della Porta (ca.1542-1597) aconselhou seu uso aos artistas, conselho seguido, entre outros, por Leonardo da Vinci (1452-1519). As primeiras cameras obscuras eram constituídas por meras caixas dotadas de um pequeno orifício para deixar entrar a luz num dos lados, de modo a produzir uma imagem na superfície oposta, posteriormente, surgiram modelos mais complexos, dotados de objetivas e vidro despolido para facilitar o controle e a visualização da imagem. O grande aperfeiçoador deste aparato foi o matemático Johann Strumm, que criou, em 1676, o modelo portátil que iria inspirar mais tarde tanto Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) quanto William Henry Fox Talbot (1800-1877) para a confecção das primeiras câmeras fotográficas, nas quais o material fotossensível passou a captar a imagem anteriormente decalcada pelo desenhista" (Camera Obscura, 2019).

6 Calótipo ou Talbótipo. "Termo derivado do grego kalos, que significa belo e typos, que significa imagem, o calótipo designava o processo negativo-positivo desenvolvido pelo inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877), razão pela qual também era conhecido como talbótipo. Este processo, desenvolvido a partir de 1834 e difundido comercialmente a partir de 1841, empregava negativos de papel translúcido, tendo sido muito popular na Inglaterra entre 1841 e 1851, sendo usado até o início da década de 1860. Teve penetração mais restrita nos demais países do mundo em virtude do alto preço cobrado por seus direitos de utilização, ao contrário do daguerreótipo para o qual não era preciso pagar nada. Menos sensíveis à luz, menos estáveis, menos nítidos do que os daguerreótipos e de produção mais lenta (porque havia a necessidade de revelar o negativo, para só então produzir uma cópia, enquanto o daguerreótipo, sendo um processo positivo direto, ficava pronto de imediato), os calótipos tinham a vantagem de não apresentar a imagem invertida (no sentido direita-esquerda, como no caso dos daguerreótipos), de serem bem menos onerosos e de terem uma agradável textura quente e aveludada, além disto, por ter o papel como base, os calótipos podiam ser montados em álbuns ou serem mais facilmente enviados pelo correio, tendo ainda a vantagem suplementar de não apresentar o problema dos reflexos que dificultam a visualização da imagem, inerentes ao processo de daguerreotipia" (Calótipo, 2019). O colódio úmido é um processo inventado por Frederich Scott Archer em 1851. Utiliza-se um líquido viscoso sobre o vidro,

que possibilitam que se faça cópias a partir de uma matriz, a imagem técnica passa a influenciar efetivamente a produção de alguns artistas que se encontram em diversas correntes: realista (1850), impressionista (1874), simbolista (1886), cubista (1907), futurista (1909), dadaísta (1916), surrealista (1924), entre outras.

De modo específico, a interlocução da fotografia com as práticas artísticas é explicitada nas obras de estética realista do pintor Gustave Courbet; nas pinturas e esculturas impressionistas de Edgar Degas e de Claude Monet; nas gravuras e pinturas do pós-impressionista Henri Toulouse-Lautrec e nas pinturas de Paul Gaugin; nas pinturas simbolistas de Gustave Moreau, nas esculturas de Auguste Rodin e de Constantin Brancusi; nas pinturas do simbolista e expressionista alemão Franz Von Stuck e do norueguês Edvard Munch; nas obras do surrealista, dadaísta e artista conceitual Marcel Duchamp e nos trabalhos do cubista Pablo Picasso. Todavia, as produções desses artistas não são as únicas a apontar o intercâmbio da fotografia com a pintura, gravura ou escultura. Ao longo da história da arte, o papel da fotografia é notado na arte figurativa, abstrata, objetual, conceitual, performática e tecnológica.

Para exemplificar a influência da fotografia nas artes, iniciamos com o pensamento de Delacroix, comunicado em 1850 num discurso em que o pintor expõe as vantagens do uso do daguerreótipo na pintura. Segundo ele, a fotografia é "[...] um registro fiel a ser corrigido pelo olho, alheio a suas potencialidades artísticas [...]" (Fabris, 1998, p. 192). Tal posicionamento vai ao encontro da fotografia como meio de informação, e não como fonte de inspiração. Nessa conjuntura, para alguns artistas, ela impõe novas exigências de 'veracidade' à própria arte. Degas é um dos artistas que explicita esse pensamento quando usa a fotografia como ferramenta em seu processo de criação, explorando a progressão cinemática[7] de Eadweard Muybridge como meio que possibilita enxergar o tempo 'fragmentado' ou congelado. Isto é, a fotografia possibilita

---

que depois de seco deve ser imediatamente usado para a captação da imagem. Sua invenção trouxe a possibilidade de cópias e o barateamento do retrato, quando comparado ao processo daguerrótipo. Pavão (1997, p. 30) comenta que "[...] os tempos de exposição oscilavam entre 10 e 100 segundos para negativos de grande formato e entre 5 e 20 segundos para os retratos com chapas menores". Assim este processo foi um avanço, pois o tempo de exposição inicial à sombra para realizar um retrato em daguerreótipo era de aproximadamente 13 minutos (Turazzi, 1995). Ferrótipo. "Imagem produzida pelo processo de colódio úmido sobre uma fina plaqueta de ferro esmaltada com laca preta ou marrom. Inventado pelo norte-americano Hamilton Smith, como uma derivação do processo de colódio úmido, em 1856. Smith baseou-se nas pesquisas do francês Adolphe Alexandre Martin (1824-1896), que desde 1852 já desenvolvera um sistema de produção de cópias amphipositives, termo que foi anglicisado por Talbot para amphitypes, razão pela qual, no início, o ferrótipo também era conhecido por essa denominação na Europa. O ferrótipo tornou-se muito popular entre os fotógrafos ambulantes até fins do século dezenove - sobretudo nos Estados Unidos - em virtude da rapidez de sua produção, de seu baixo custo e pelo fato de não se quebrar como ocorria com as chapas de vidro dos ambrótipos. Sendo que neste país este processo era indistintamente denominado de ferrotype ou de tintype" (Ferrótipo, 2019).

7 No catálogo *A history of photography* (Johnson, 2005, p. 295) são apresentadas imagens de pessoas e de animais em movimento para mostrar o resultado obtido com o aparato inventado por Eadweard Mybridge. O instrumento é composto por doze câmeras com disparadores automáticos para capturar o movimento de animais e de pessoas.

ao artista observar coisas que escapam à percepção e à atenção visual, conforme Degas elucida em seus trabalhos com a representação de movimentos de galope dos cavalos e do gestual das bailarinas (Figura 7.3).

Não somente a técnica de captação de imagem por meio da máquina fotográfica influencia a produção de Degas. No caso da série *Bailarinas,* “Scharf aventa a hipótese de que talvez Degas conhecesse alguns cartões de visita[8] de André Adolphe Eugène Disdéri [Figura 7.3], nos quais as figuras eram representadas numa série sequencial de gestos” (Fabris, 1998, p. 196). Mas o mais interessante do uso da fotografia por Degas está na percepção de que a fotografia proporciona distorções na imagem e isto o fez trabalhar de forma criativa, construindo visões inusitadas de momentos ‘fragmentados’.

Assim como Degas, Monet entende a fotografia como meio de registro do ‘imperceptível’. O congelamento temporal e a variação de luminosidade ao longo do dia, obtido com a câmera fotográfica, é o que torna possível a elaboração da série *The Cathedral at Rouen* (Figura 7.4). Diferentemente da posição de Degas e Monet, Moreau usa a fotografia para obter pequenos detalhes da figura humana, que posteriormente são reestudados em suas pinturas.

Figura 7.3 - André Adolphe Eugène Disdéri. Eugénie Schlosser et Coralli. 1863. Fotografia albuminada de negativo em suporte de vidro. Imagem: 18.8 × 23.5 cm. Página do álbum: 26.3 × 35 cm (à esquerda). Edgar Degas. *The Dance Class*, 1874. Pintura a óleo sobre tela 83.5 x 77.2 cm.

Fonte: Disdéri (1863) (à esquerda) e Degas (1874) (à direita).

8 “A partir de 1854, com a patente do formato *carte de visite*, Desderi populariza a fotografia e a sociedade burguesa passa a registrar seu êxito social. No tamanho de 9,5 x 6 cm, montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm, o formato carte de visite marca a fase de industrialização da imagem” (Luz, 2006, p. 34).

Figura 7.4 - Claude Monet. Rouen Cathedral (West Façade, Sunlight). 1894. Pintura a óleo sobre tela, 100.1 x 65.8 cm Moldura: 127.6 x 91.4 cm (50 1/4 x 36 in.). Chester Dale Collection Accession no. 1963.10.179 (à esquerda). Claude Monet, *Rouen Cathedral, West Façade,*1894. Pintura a óleo sobre sobre tela: 100.1 x 65.9 cm Moldura, 121.6 x 88.3 cm. Chester Dale Collection. Accession No.1963.10.49 (à direita)
Fonte: Monet (1894).

Quando se compara a função da fotografia na produção dos artistas mencionados, pode-se dizer que de forma geral os simbolistas entendem a pintura como *poesia* e a fotografia como 'realidade'. Já para os impressionistas, a fotografia é um meio que torna factível a produção de outros valores pictóricos, ainda não realizáveis. Já nas obras pós-impressionistas de Toulouse e de Gauguin, a fotografia funciona como registro da vida social, que posteriormente é interpretada nas pinturas e gravuras. O enquadramento utilizado é fotográfico (Figura 7.5). Vale ressaltar, ainda, a importância dos cartões postais como meio de informação para elaboração dos trabalhos de Paul Gauguin.

Figura 7.5 **-** Henri de Toulouse-Lautrec. The Englishman at the Moulin Rouge**.** 1892. Pintura em suporte de papel, 85.7 x 66 c.
Fonte: Toulouse-Lautrec (1892).

No cubismo sintético, Picasso e Georges Braque integram a fotografia publicada em jornais e revistas à pintura e à colagem. No entanto, a influência da fotografia na poética dos trabalhos de Picasso aparentemente acontece já antes da fase cubista, num momento em que o artista produz as pinturas da fase azul, entre 1901 e 1904, quando visitava os doentes do hospital Saint-Lazare. Para tanto, possivelmente toma como referência a monocromia fotográfica obtida pelo processo cianótipo[9] (Figura 7.6).

Figura 8.6 - Anna Atkins, *Ferns.* Specimen of Cyanotype. [184-?] Cianótipo, 26.3 x 20.8 cm.
Fonte: Atkins [184-?].

Se a difusão da fotografia nos meios de comunicação de massa passa a interferir nas novas formas de produção artística, a produção de fotografias científicas, como a cronofotografia[10], também passa a exercer influência nas artes de Rodin e Brancusi.

Entre os artistas citados, Duchamp é um dos que se destaca por entender a fotografia de forma plural. Inspirado no cinema e na fotografia analítica de Étienne-Jules Marey (França) e de Eakins e Muybridge (EUA), realiza as pinturas *Jovem Triste em um Comboio* (1911) e *O nu descendo a escada* (1912). Essas relações são apresentadas no artigo *A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo*, conforme transcrito:

---

9 "Processo inventado pelo inglês Sir John Frederick William Herschel (1792-1871) em 1842, empregando sais de ferro como substância fotossensível. Esse processo, que produzia imagens de coloração azulada - razão pela qual também foi conhecido como *blue print* - era de execução muito simples, tendo sido bastante popular nas duas últimas décadas do século passado. Atualmente, a cianotipia também tem sido bastante utilizada pelos autores que empregam a fotografia com fins de expressão pessoal, como Kenji Ota (1952) em São Paulo e Regina Alvarez no Rio de Janeiro, em virtude da sedutora beleza de suas imagens" (Cianótipo, 2019).

10 Étienne-Jules Marey inventou o cronofotógrafo que é um instrumento que capta o movimento através do registro de várias fotografias sucessivas.

> Em 1946, ao ser indagado sobre as relações que poderiam existir entre o quadro e a pintura futurista, faz referência aos álbuns de Muybridge, pois não estava interessado na sugestão do movimento, e sim numa "[...] composição estática de indicações das várias posições tomadas por uma forma em movimento". Na entrevista concedida a Pierre Cabane em 1966, admite que o elemento deflagrador dos esboços e do segundo estágio de Nu descendo uma escada fora a cronofotografia: "Sim, tinha visto na ilustração de um livro de Marey como ele indicava as pessoas que praticam esgrima, ou os cavalos a galope, com um sistema de pontilhado que delimitava os diferentes movimentos". É assim que ele explicava a ideia do paralelismo elementar: "Isso parece muito pretensioso como fórmula, mas é divertido. Isso deu-me a ideia da execução do **Nu descendo uma escada**. Empreguei um pouco esse procedimento no esboço, mas sobretudo no último estado do quadro" (Chipp, 1988, p. 398, grifo nosso).

Adiante, em 1916, Duchamp envia ao casal Arensberg um cartão postal elaborado com quatro pedaços de outros quatro cartões-postais, dando início ao *mail-art*, que se expande com o uso sistemático por parte do grupo *Fluxus* (1962) e outros artistas. Em 1920, o artista conta com a colaboração do fotógrafo Man Ray para registrar o perfil de um ser andrógeno em *Duchamp como Rrose Sélay*. Em 1924, Duchamp e Brogna Perlmutter-Clair encenam para Man Ray *Plano Cinematográfico: Adão e Eva*. Já a fotocolagem sobre cartaz (*ready made* retificado – fotocolagem sobre cartaz) de Duchamp, serve de inspiração para Andy Warhol na série *Most Wanted Man* (1964).

Desde 1916 com o advento do movimento dadaísta, 1920 com o início do movimento construtivista e 1924 com a inauguração do movimento surrealista, a fotografia passa a ser incorporada gradativamente no processo de criação dos artistas com o uso da técnica da fotomontagem[11] e do

11 Fotomontagem. "Termo genericamente empregado para designar a associação de duas ou mais imagens, ou fragmentos de imagens, com o propósito de gerar uma nova imagem. São diversos os processos capazes de gerar imagens desta forma. O mais simples deles é a colagem, que consiste na elaboração de uma composição tomando por base imagens positivas sobre papel, que podem ser apresentadas diretamente desta forma, como o fizeram os artistas dadaístas e surrealistas, ou ser reproduzida para gerar um negativo a partir do qual se produzirão ampliações. Uma variante desse sistema, empregando originais em transparência, é o sanduíche de negativos ou de diapositivos, que agrega duas ou mais imagens para produzir uma terceira que pode ser simplesmente projetada, como no caso dos slides, ou empregada para gerar ampliações positivas sobre papel, no caso dos negativos. Outra possibilidade é a de ampliar partes de negativos diferentes sobre um mesmo papel fotográfico, gerando assim uma imagem composta que era reproduzida a seguir para gerar um negativo que possibilitava a obtenção ulterior e mais fácil do mesmo efeito. Existe uma variante do processo de fotomontagem que pode ser executada diretamente na própria câmara: a dupla exposição - ou mesmo múltipla exposição - de um mesmo negativo no momento de tomada da fotografia. Hoje em dia, com a introdução dos computadores e dos scanners, a adição de duas ou mais imagens para a produção de uma imagem final tornou-se muito mais fácil e precisa" (Fotomontagem, 2019).

fotograma[12]. Essa atitude remete as defesas comunicadas no livro *Filosofia da caixa preta*, de Flusser. Para o pesquisador (Flusser, 2002, p. 18),

> [...] as imagens técnicas (e, em primeiro lugar, a fotografia) deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias. Toda a imagem técnica deveria ser, simultaneamente, conhecimento (verdade), vivência (beleza) e modelo de comportamento (bondade).

Os fotógrafos e pintores Man Ray, László Moholy-Nagy, Christian Schad, a fotógrafa Imogen Cunningham, e mesmo Picasso, agem nessa linha de pensamento quando subvertem os processos ofertados pela indústria da fotografia. Eles usam o papel fotográfico para realizar imagens sem o auxílio da câmera fotográfica (fotograma). No entanto, apesar dessa técnica parecer inovadora, a ponto de Christian Schad denominá-la, em 1920, *Schadographs* e Man Ray chamá-la de *Rayographs*, o procedimento já tinha sido realizado por William Henry Fox Talbot no processo *photogenic drawing* em 1830 (Figura 7.7).

Figura 7.7 - William Henry Fox Talbot. *Wrack*. 1839. Photogenic drawing, 22 x 17.5 cm (corte irregular).
Fonte: Talbot (1839).

12 Fotograma. “É a unidade do filme fotográfico depois de processado, ou seja, do negativo. Isto significa que um filme de 36 poses gera, portanto,36 fotogramas. Este termo não se aplica aos diapositivos, que são simplesmente denominados de cromos ou slides. Fotograma serve igualmente para denominar as fotografias obtidas sem o auxílio da câmara, através da colocação de um objeto opaco ou translúcido diretamente sobre o material fotossensível. Os primeiros *photogenic drawings* obtidos por Fox Talbot em 1834, nada mais eram do que fotogramas, como também o eram os *schadographs*, produzidos na década de 1910 pelo suíço Christian Schaad (18994-1982), e os *rayographs*, criados pelo norte-americano Man Ray (1890-1976) na década seguinte. Outro importante produtor de fotogramas foi o húngaro Lázsló Moholy-Nagy (1895-1946), que empregou o processo na década de 1930, sem, no entanto, se preocupar em rebatizá-lo com seu nome” (Fotograma, 2019).

A partir dos anos 60, a fotografia toma posição central na mídia de massa. Isso é sentido pelos artistas a ponto de a fotografia ser incorporada como fundamento conceitual e material da obra. Nesse ambiente, a fotografia se integra à produção da *pop art* (1956), novo realismo (1960), grupo *Fluxus* (1962), vídeo-arte (1963), arte conceitual (1969), *minimal art* (1965), *earth art* (1967), hiper-realismo (1968), arte computador (1968), *arte povera* (1969), *body art* (1970), arte sociológica (1974), fotolinguagem (década de 70) entre outros movimentos.

Na *pop art* a fotografia exibe questões sobre o conceito da imagem técnica, sua materialidade, seu uso em série e sua função na sociedade de consumo, tendo como base a antiarte dos dadaístas e surrealistas, a exploração das cores saturadas, a atenção aos objetos comuns e à vida cotidiana. A obra *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* (1956), de Richard Hamilton, marca o início da *pop art*, que em seguida se desenvolve com o trabalho dos artistas Eduardo Luigi Paolozzi, Richard Smith e Peter Blake, formando o *Independent Group*.

Contudo, é nos EUA que a *pop art* se consolida, com a realização das exposições *Arte 1963: novo vocabulário* (Arts Council na Filadélfia) e *Os novos realistas* (Sidney Janis Gallery em Nova York), as quais trazem o uso de material publicitário e da mídia em seu processo criativo. Assim surgem os principais nomes da *pop art* americana: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist e Tom Wesselmann. Dentre os temas que aparecem na *pop art* está a fama, com ênfase aos diversos trabalhos feitos com fotografias de Marilyn Monroe (*Os Lábios de Marilyn Monroe*, *Marilyn Monroe Dourada* e *Díptico de Marilyn*, todos de 1962), a violência racial (*Levante Racial Vermelho*, de 1963) e a Guerra Fria e do Vietnã (*Cadeira Elétrica*, de 1964). Nesse circuito, vale ressaltar que é na *pop art,* com as obras de Robert Rauschenberg e Andy Warhol, que se inicia a proposta de fecundação cruzada da imagem fotográfica com a serigrafia.

Rauschenberg, que no final da década de 1950 empregava a colagem de fragmentos de jornal em sua pintura, se destaca junto com Warhol, na década de 1960, por trabalhar a serigrafia em série. Ambos propuseram uma reflexão dos métodos e do próprio meio. Tal ação reside no questionamento do valor publicitário e mercantil da fotografia, do valor de autoria e da unicidade da obra. Além de questionar, eles iniciaram um período de experimentação intensa com processos fotográficos e outras técnicas correlatas à produção e reprodução de imagem.

As diversas formas artísticas nas quais a fotografia aparece a partir da década de 1960 passam a confrontar a categorização e a classificação das obras nas instituições tradicionais (museus, galerias e salões de artes). Entre os diferentes gêneros, a fotografia aparece como registro da arquitetura vernácula e da ‘performance’, como meio de reconfiguração de espaços arquitetônicos, como registro das transformações esculturais da terra, evidenciando a relação do corpo com a natureza e se apresentando como extensão do próprio corpo.

Edward Ruscha, Dan Graham e o casal Becher são alguns dos interessados em catalogar, informar e construir narrativas em série, abordando a arquitetura vernácula. Em 1966, Ruscha elabora a obra *Every Building on the Sunset Strip*, fotografando com o carro em movimento os dois lados da *Hollywood's Sunset Boulevard*. A apresentação das imagens é feita numa longa tira de papel (761 cm), que quando dobrada fica no formato de um livro (18 x 14,5 cm). Sua obra é composta por fotografias sequenciais que remete à linguagem cinematográfica.

Dan Graham usa imagens e textos para comunicar um tipo de casa modular. A apresentação final de sua obra *Homes for America* (1966-1970) inaugura a inter-relação entre uma página impressa para uma revista e uma obra para ser fixada na parede da galeria. O casal Becher produz imagens de caixas-d'água, torres industriais, torres de alta tensão, bombas de óleo e silos, desde 1959. Suas produções são compreendidas dentro do contexto da arte conceitual e do minimalismo sem deixarem de ser documentos da tipologia técnica e do design das edificações.

Tomando como questão central o ambiente espacial, David Hockney e Gordon Matta-Clark utilizam a fotografia para reconfigurar espaços arquitetônicos, produzindo formas dinâmicas contra a parede, proporcionando uma arte híbrida de escultura, arquitetura e fotografia. A obra *Office Baroque* (1977) de Gordon Matta-Clark exemplifica o resultado de uma intervenção arquitetônica, registrada pela máquina fotográfica. A comunicação do espaço se dá através do uso da colagem de imagens, segundo diversos pontos de vista do cenário, resultando em uma nova percepção de espaço.

Diferentemente de Gordon Matta-Clark, que usa a fotografia para documentar o *site-specific*, apresentando o espaço de forma não coordenada segundo as leis da perspectiva, Jeff Wall constrói um ambiente (*set*) com aparência real. A obra *Destroyed room* (1978) é uma imagem de um quarto feminino que ilustra o resultado de uma ação de vandalismo. O pequeno cenário fotografado é exibido em uma caixa de luz (159 x 234 cm) com o objetivo de apresentar a fotografia como um registro de uma situação real, possibilitando questionamentos que abarcam a relação fotografia-referente.

Robert Smithson, James Turrell, Dennis Oppenheim e Christo Javacheff usam a fotografia como documento das transformações esculturais elaboradas no meio ambiente. As obras de Robert Smithson mostram a importância da fotografia no processo da obra, uma vez que os projetos realizados por ele – como *Spiral Jetty* (1970), *Broken circle* (1971), *Amaillo Ramp* (1973), entre outros – sofrem influência da natureza ao longo do tempo. Assim, essas fotografias mostram a mutação da obra em diferentes épocas. Para Christo Javacheff, a fotografia entra como registro do *repacking nature*, que é uma espécie de *happening* e arte conceitual em que o artista 'embrulha' o ambiente, enriquecendo o local.

Se para os artistas citados acima a fotografia é o meio de registro dos *earthworks*, para Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, David Horvitz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott e Stephen Shore a fotografia tem a função de

comunicar o anonimato de ações humanas no meio ambiente. A participação desses artistas na exposição *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975), no George Eastman House International Museum of Photography and Film (Rochester, EUA), inaugura o movimento fotográfico New Topographics[13].

Nos últimos anos da década de 1970 os artistas usam as imagens culturais para apresentar questões sobre o conceito de imagens como 'definidoras da realidade', ou seja, o artista expõe a fotografia como uma estrutura significante e 'moldável'. Entre os assuntos abordados está a crítica feminista da representação, desconstruindo e reconstruindo as representações de sexualidade e da identidade. Para atingir tal proposta, Sherman e Laurie Simmons usam a fotografia para investigar estereótipos sexuais. Nancy Burson trabalha questões sobre a beleza feminina por meio da computação gráfica, e Barbara Kruger usa o espaço da mídia (pôsteres e outdoors) para se comunicar com as mulheres. Em seus projetos, Kruger trabalha a fotografia junto com o texto, denunciando a mídia de massa como um meio de 'visão' e concepção masculina.

A influência da fotografia, por meio da televisão, outdoor, jornal e revista, aumenta na geração dos artistas da década de 1980. As superfícies brilhosas, a grande escala e as cores saturadas do cibacromo[14] são predominantes nas obras dessa geração. A aparência dos trabalhos passa a ser mais industrial (mecânica) do que 'manual'. Entre as artistas que, já no final dos anos 1970, trabalham nesse segmento de produção está Sarah Charlesworth, com as fotocópias da primeira página do International Herald Tribune. Nesse trabalho, ela excluiu o texto, mas conservou o cabeçalho, o *layout* e as imagens fotográficas. Segundo Lisa Phillips expõe no catálogo *Photoplay*, "[...] até o desfecho dos anos 80, o modelo mídia/propaganda estava esgotado e a preocupação com a teatralidade se deslocou na direção da tradição pictórica e da ambiguidade temporal e espacial" (Phillips, 1994, p. 20). A seguir, Phillips completa: "[...] à medida que os artistas voltaram aos gêneros tradicionais como paisagem, retrato e natureza morta, abria-se um novo diálogo entre arte, fotografia artística e fotografia convencional" (Phillips, 1994, p. 20).

Essa linha de pensamento é notada nos trabalhos de Bárbara Ess, Adam Fuss, Oliver Wasow e Andrés Serrano, que retomam técnicas fotográficas 'primitivas' propondo uma arte com aspecto 'espiritual', tanto no sentido do próprio ato fotográfico quanto no aspecto visual da imagem. O referente deixa de ser representação do *real* e passa a ser o resultado da construção de um mundo imaginado. O aspecto científico da fotografia, a arte e a espiritualidade se fundem na obra. Ao mesmo tempo,

---

13 Em http://www.johnschottphotography.com/route66motels são apresentadas as fotografias feitas por Scott que foram vinculadas ao movimento.

14 O papel cibacromo possibilita fazer a impressão de cromos em cores com altíssima qualidade. O resultado é uma imagem saturada e com contraste. A superfície do papel é brilhante.

> [...] verifica-se, então, a abolição do caráter hierárquico e, em seu lugar, aparece a noção de fluxo dirigida pelas comunidades virtuais. Assim, consolida-se a era das culturas de redes, prevalecendo a participação, o diálogo e a colaboração entre os parceiros. A criação é distribuída sem fronteira, aproximando a arte da vida. Para Domingues (2003), a nova estética é a tecnoestética, composta pela interatividade ser humano-máquina. O corpo biológico soma-se ao corpo sintético (máquina), gerindo o pós-biológico. Algumas criações podem ser conhecidas no FILE (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica) (Camera, 2013, p. 63).

A realidade, o artifício e a representação são pontos em evidência no processo do artista do século XX. Isso é ampliado com a introdução de novas tecnologias no século XXI. A complexidade desse assunto é apresentada nos livros *La confusion de los géneros em fotografía* (Arbaizar; Picaudé, 2004), *Efecto Real: debates pós-modernos sobre fotografía* (Ribalta, 2004), *Indiferencia y singularidad* (Picazo; Ribalta, 2003), *La photographie Contemporaine* (Poivert, 2002) e *La fotografia entre las bellas artes y los medios de comunicación* (Chevrier, 2007).

Considerações finais

No panorama apresentado verifica-se que a fotografia é usada e compreendia de várias formas. No universo das artes, ela se mostra ora com caráter verídico, ora com aspecto 'revelador' de uma imagem latente e ora com características que *são* próprias de uma imagem que oscila entre o real (associado ao caráter científico da máquina fotográfica) e o imaginado (relacionado à encenação e manipulação da realidade e/ou da imagem). Ao longo da história das artes, também, a fotografia aparece como imagem a ser interpretada pelo artista por meio de outras linguagens (pintura, escultura, desenho, gravura), como imagem miscigenada com a gravura, como elemento da obra na técnica da colagem, como documento da *land-art, performance*, *happening*, *site-specific* e arquitetura vernácula e como a própria obra (*mail art* e fotografia).

Esse caráter plural está relacionado à função e ao uso da fotografia na sociedade, que por sua vez estão atrelados ao desenvolvimento tecnológico da imagem fotográfica. Segundo Frizot (1998, p. 91), "[...] diferentemente das histórias de outras mídias usadas nas artes, a fotografia tem percorrido um número de fases, ou estágios, que corresponde rigorasamente para o desenvolvimento de técnicas ou caminhos nos quais as imagens são produzidas".

Sendo assim, no segmento das artes notam-se diferentes suportes e linguagens relacionadas à fotografia, como também se observam diversas interpretações da fotografia associadas ao próprio aspecto da imagem fotográfica, passando por questões

relacionadas à imitação, desconstrução, encenação, manipulação e reprodução, decorrentes da relação entre imagem-referente e tecnologia-sociedade. Atualmente termos como hibridismo e fotografia expandida são recorrentes nas pesquisas e nos diálogos entre artistas e curadores[15].

Para concluir, é pertinente citar André Rouillé (2009, p. 352, grifo nosso): "[...] é preciso ressaltar, principalmente, quanto é errôneo, ou pelo menos unilateral, afirmar que a fotografia **se infiltrou na arte**, que **entrou na arte** (como se entrasse em estado de graça), mesmo que fosse de um modo paradoxal". A fotografia é ambivalente. Ela pode ser compreendida entre o ator principal e o ator coadjuvante; entre a arte e a não arte; entre o documento e a representação; entre o real e o imaginário. Isso é o que impulsiona o motor perpétuo denominado neste capítulo como *Arte & Fotografia*.

Referências

ARBAIZAR, P.; PICAUDÉ, V. **La confusion de los géneros en fotografia**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

ATKINS, A. **Ferns. Specimen of Cyanotype**. [184-?]. Cianótipo. 26.3 x 20.8 cm. Disponível em: https://images.nga.gov/. Acesso em: 12 jul. 2019.

CALÓTIPO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo76/calotipo. Acesso em: 12 jul. 2019.

CAMERA Obscura. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo82/camera-obscura. Acesso em: 12 jul. 2019.

CAMERA. P. A fotografia sob a perspectiva da construção social da tecnologia. **Revista Mouseion**, n. 15, p. 45-66, 2013. Disponível em: https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1137/914. Acesso em: 10 fev. 2017.

CHEVRIER, J. **La fotografia entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

CHIPP, H. B. (org.). **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CIANÓTIPO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo86/cianotipo. Acesso em: 12 jul. 2019.

---

15 Ver *A Fotografia expandida* (Fernandes Junior, 2002).

DAGUERREÓTIPO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3856/daguerreotipo. Acesso em: 12 jul. 2019.

DEGAS, E. **The dance class,** 1874. Pintura a óleo sobre tela 83.5 x 77.2 cm. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/704975. Acesso em: 12 jul. 2019.

DISDÉRI, A. A. E**. Eugénie Schlosser et Coralli**. 1863. Fotografia albuminada de negativo em suporte de vidro. Imagem: 18.8 × 23.5 cm. Página do álbum: 26.3 × 35 cm.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 2000.

FABRIS, A. (org.). **Fotografia**: usos e funções no Século XIX. São Paulo: Edusp,1998.

FERNANDES JUNIOR, R. **Fotografia expandida**. Tese (Doutorado) - Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

FERRÓTIPO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3859/ferrotipo. Acesso em: 12 jul. 2019

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futurafilosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOTOGRAMA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3869/fotograma. Acesso em: 12 jul. 2019.

FOTOMONTAGEM. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3870/fotomontagem. Acesso em: 12 jul. 2019.

FRIZOT, M. The transparent medium: from industrial product to Salon des Beaux-arts. *In*: FRIZOT, M. (ed.). **A new history of photography**. Köln: Könemann, 1998. p. 90-101.

HILL, D. O. **Newhaven fishwives**, c1845. Papel salgado impresso de um negativo de papel, 29.5 x 21.7 cm. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/268430. Acesso em: 12 jul. 2019.

JASON, H. W. **History of art**. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1995.

JOHNSON, W. S. **A History of photography**: from 1839 to the present. The George Eastman House Collection. Köln: Taschen, 2005.

LUZ, P. C. V. **A trajetória da fotografia no Salão Paranaense (1944-2006**): uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica. Dissertação (Mestrado) - PPGT, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

MENESES, U. T. B. Rumo a uma história visual. *In*: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (ed.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005. p. 33-56.

MONET, C. **Rouen Cathedral, West Façade, Sunlight**. 1894. Pintura a óleo sobre tela: 100.1 x 65.8 cm Moldura: 127.6 x 91.4 cm (50 1/4 x 36 in.). Chester Dale Collection Accession No. 1963.10.179. Disponível em: https://images.nga.gov/. Acesso em: 12 jul. 2019.

PAVÃO, L. **Conservação de colecções de fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 1997.

PESAVENTO, S. J. **Exposições Universais, espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

PHILLIPS, L. **Catálogo *photoplay***: a arte contemporânea na fotografia. São Paulo: Masp, 1994.

PICAZO, G.; RIBALTA, J. **Indiferencia y singularidad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

POIVERT, M. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.

RIBALTA, J. **Efecto real**. Debates posmodernos sobre fotografia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

ROUILLÉ, A. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 7**. 2019. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia de Iria Correia. Daguerreótipo. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá, c. 1860. Reprodução feita por Patricia Camera.

TALBOT, W. H. F. **Wrack**, 1839. Photogenic drawing. 22 x 17.5 cm (corte irregular). Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282756/. Acesso em: 12 jul de 2019.

TOULOUSE-LAUTREC, H. **The englishman at the Moulin Rouge**. 1892. Pintura em suporte de papel. 85.7 x 66 cm. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437835/. Acesso em: 12 jul. 2019.

TURAZZI, M. I. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo - 1839/1889. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VERMEER, J. **A maid asleep** c. 1656–1657. Pintura em tela, 87.6 x 76.5 cm. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437878. Acesso em: 12 jul. 2019.

CAPÍTULO 8

A FORÇA E O SENTIDO DA FOTOGRAFIA DE ODED BALILTY

CAPÍTULO 8

A FORÇA E O SENTIDO DA FOTOGRAFIA DE ODED BALILTY

Carlos Alberto de Souza[1], Letícia Dovhy[2]

Introdução

A fotografia, tal qual a arte, tem o poder de chocar e despertar a consciência de cada um diante dos problemas e situações que a vida aponta. Ela é portadora de significados que produzem discussões e reflexões no meio social. Uma única imagem pode ser 'lida' em qualquer lugar do mundo, por compreender uma linguagem universal, apesar das diferenças culturais entre os povos que habitam este planeta. Existem imagens visualmente atrativas pela sua abordagem estética e artística, que retratam ora o belo, ora o feio, as belezas e mazelas da humanidade. O objetivo desta pesquisa é descrever os sentidos de algumas imagens produzidas/publicadas pelo fotógrafo israelense Oded Balilty, levando em conta a estetização de suas fotos.

Embora alguns teóricos da Arte, como é o caso de Benjamin (1996) e Huyghe (1991), denunciem o caráter passivo da imagem nos tempos modernos, proporcionado pelos avanços técnicos (fotografia, cinema, televisão), há teóricos que ressaltam o poder da imagem na mídia, como é o caso de Martinho, autor de *Estética da Comunicação* (2007). Ele identifica a importância da comunicação de massa e a força das imagens e mensagens comunicacionais no dia a dia das pessoas. Antes de passarmos aos pontos de vista desse autor, convém apontar a percepção que Huyghe tem da arte, especialmente da imagem.

Para Huyghe (1991, p. 11), "[...] na arte a imagem é choque, um choque que desperta consciência de cada um, e lhe exige uma atenção intensa para ser penetrada, apreciada e julgada". Ele não deixa de fazer críticas à imagem televisiva e do cinema, observando

---

1 Professor da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná. Integrante do Grupo de Pesquisa INTERART. E-mail: carlossouza2013@hotmail.com

2 Pesquisadora do Grupo Foto&Tec e aluna do curso de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná. E-mail: leticiadovhyg@gmail.com

que a tevê e o cinema promovem a passividade por meio de uma imagem autoritária, fragmentada e veloz. Complementa: "[...] a imagem na arte, longe de facilitar a aceitação passiva, fustiga, exalta a consciência que o homem pode ter dos seus poderes" (Huyghe, 1991, p. 12). O sentido de uma imagem depende de sua construção estética, das decisões tomadas, dos materiais utilizados, do processo de composição e dos recursos disponíveis ao 'artista', bem como da lógica, comprometimento e propósitos de seu trabalho e de sua própria consciência sobre o que faz.

Segundo Arana (2009), a palavra estética tem origem no termo grego *aisthesis,* que significa faculdade do sentir, compreensão pelos sentidos, percepção totalizante. Isto é, a estética faz parte de um conhecimento sensível que é despertado e abordado de forma diferente pelos indivíduos, dependendo de sua bagagem cultural. A exemplo das obras de arte, os produtos da comunicação também mobilizam sentimentos, reações, percepções. É o que acontece com a fotografia na sua singularidade. O fotógrafo, no ato de captura de uma imagem, faz escolhas e procura, por meio da criatividade, passar mensagens que tocam e produzem sensações no receptor.

> A *aisthesis*, nesse sentido, é o ponto de partida para uma nova poiesis – uma comunicação é, portanto, um ato estético, na medida em que é a reconstrução poética de uma sensação que se pretende externar, expressar para além de si mesmo e compartilhar, causando uma sensação similar em outro indivíduo (Martinho, 2007, p. 32).

Martinho (2007, p. 31) explica que em todo ato comunicativo há uma estética: "[…] uma sensação do exterior que impressiona os sentidos e passa a existir na mente do sujeito, mas também pode ser comunicada assim como foi recebida". Por isso, é que ele evoca o conceito de intersubjetividade (Martinho, 2007, p. 10), salientando que "[...] o indivíduo está sempre em comunicação – a consciência é comunicativa, mas também há relações similares na esfera particular, na interação com o grupo [...]", com as pessoas, com a 'massa'.

Argumentações estéticas são usadas como ferramenta para interpretação e questionamento de uma dada realidade. Ou seja, analisar a estética de uma fotografia é ter uma ferramenta para questionar a realidade recortada pelo fotógrafo, suas intenções, seus pontos de vista, suas preocupações e o que a própria cena representa no contexto registrado.

A intenção deste trabalho é analisar as imagens fotojornalísticas de Oded Balilty, pensar de que maneira elas podem contribuir para uma leitura crítica da realidade retratada. Isso é bem visível nas duas primeiras fotos que serão apresentadas neste artigo. Na terceira, o fotógrafo procura dar destaque a uma cena cotidiana da China, com o olhar diferenciado de suas seleções estéticas, que o caracterizam enquanto fotógrafo. Por fim, são apresentadas outras fotos de Oded, com a finalidade de mostrar

como ele encara a realidade em que vive e a sensibilidade com que retrata, por exemplo, o cotidiano da guerra. Tais trabalhos servem para pensar como os elementos estéticos são importantes para a valorização de uma determinada temática.

A estética e a fotografia

Desde seu surgimento, muitos consideravam a fotografia como a imitação perfeita da realidade, já que o fotógrafo não poderia interferir na criação, como acontecia na pintura. Ela seria, portanto, como um 'espelho do real'. André Bazin destacou a objetividade como parte essencial da fotografia: "[...] pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo" (Bazin *apud* Xavier, 1983, p. 125-126).

Novas teorias surgiram, apontando a fotografia como transformadora do real ou como um 'traço do real'. Essas discussões são levantadas por Dubois em *O ato fotográfico e outros ensaios* (1993). Outro autor que traz contribuições para o campo da imagem é Machado (1984), que descreve a fotografia como um retângulo que 'recorta o visível'. Machado (1984, p. 76) afirma que o quadro da câmera "[...] é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis".

Percebe-se que a fotografia não escapa da parcialidade. O fotógrafo torna visível aquilo que considera importante, o que consequentemente faz com que outros dados não sejam mostrados, se tornem invisíveis. A câmera é um instrumento apropriado para mostrar um acontecimento, denunciar um crime ou outro problema social. O ângulo adotado pelo fotógrafo, a composição e a seleção do primeiro plano acabam afetando a mensagem e criando sentidos para a fotografia.

É importante analisar os aspectos técnicos de uma imagem, mas é necessário, também, ter conhecimento teórico e sobre o contexto em que a foto foi tirada, bem como da bagagem cultural, social e ideológica de seu produtor. Existem várias formas de registrar imageticamente um acontecimento ou mesmo um simples fato do cotidiano. Enquadramento, ângulos, cores, contrastes, textura, nitidez, luz, linhas e padrões, tudo isso induz o olhar para um lugar que foi previamente pensado. Não se pode afirmar que a mensagem atinge igualmente a todos. Assim como o fotógrafo, o público constrói significados para a imagem. Segundo Persichetti e Pontes (2014), essa construção depende do repertório de cada receptor e de sua formação cultural. A foto, além de ser uma linguagem universal, é fonte infinita de interpretações, observa o autor.

Até poucas décadas atrás, poucas pessoas tinham contato com a fotografia, dado o alto custo das máquinas analógicas e de todo o processo de revelação. Quem tinha

condições de ter fotos se orgulhava e exibia com prazer seus álbuns de viagem, as fotos da família e seus retratos às visitas que chegavam. Era de praxe. Com a popularização da fotografia digital, a imagem perdeu um pouco do seu valor, perdeu seu caráter de raridade. Mesmo assim, o culto à imagem ainda é forte em nossa sociedade, o que pode ser verificado na internet (sites, blogs, Twitter), onde milhares de fotografias circulam, são compartilhadas e curtidas todos os dias.

Em função da popularização da imagem e da necessidade de atrair a atenção do espectador, a estetização das fotos se tornou comum. Os elementos da narrativa devem confluir para dar sentido à imagem, tal como idealizou o seu produtor. Com esse objetivo, ele recorre a técnicas fotográficas e mesmo ao campo artístico, explicitando nesse conjunto um sistema de significação e sentidos daquilo que capturou com sua máquina.

A estética é um universo polissêmico. É uma apropriação humana do mundo para a percepção e compreensão dele. Segundo Brugger (1962, p. 207), estética é "[...] a ciência da percepção sensível em oposição a ciência do conhecimento intelectual [...]", em outras palavras, está atrelada à subjetividade. Soulages (2010) reforça o conceito de que a estética fotográfica é uma construção que visa determinados objetivos a partir do momento em que se utiliza da fotografia para contar uma história.

De acordo com Kris (1968), em *Psicanálise da Arte*, por menor que seja o nível de interesse por uma obra de arte, ou no caso uma fotografia, já se estabelece um fator indispensável para uma apreciação estética, pois ocorre um despertar de consciência. O uso de elementos estéticos e técnicas fotojornalísticas estimula novos olhares e sentidos, novas percepções da cena, "[...] em suma, tem-se a emoção, a perturbação" (Barilli, 1994, p. 33).

A arte de compor belas e intrigantes imagens

A composição fotográfica compreende a qualidade estética de uma imagem. Cada fotógrafo acaba sendo reconhecido pelo trabalho e pelas escolhas que faz. No caso desta pesquisa, o fotógrafo 'retratado' marca a sua existência a partir dos contrastes que estabelece entre o real e o fictício. Ele usa uma composição criativa para criar efeitos de significação na hora de apertar o obturador de sua máquina analógica ou digital e, com isso, chamar a atenção das pessoas. Compor uma imagem não se limita a criar algo apenas agradável aos olhos, é preciso, também, estabelecer pontos de interesse e sintonia com o apreciador.

O enquadramento é o principal item da composição, que envolve, ainda, outras técnicas, tais como o contraste, a profundidade de campo, as linhas, a posição dos elementos no primeiro, segundo e terceiro planos, os ângulos e as cores predominantes. Os elementos expressos na fotografia para transmitir a mensagem final podem estar em

planos e ângulos diferentes, mas independente da posição, eles significam, revelam o que o fotógrafo pretendeu mostrar.

A composição é o conjunto de elementos que se comunicam em uma imagem. É um dos principais artifícios usados pelo fotojornalista para contextualizar um acontecimento, evidenciar de forma mais verdadeira possível a realidade. No caso em análise, Oded Balilty usa a sobreposição de elementos para tocar o espectador. Essa técnica convida à observação dos contrastes e dos motivos para utilizá-la. Quando os objetos se sobrepõem, a primeira coisa que atrai os olhos é a singularidade da cena, que Barthes (1980) chama de *punctum*. O punctum tem caráter subjetivo, é um interesse que se impõe a quem olha a fotografia, como observam alguns autores da área.

No processo de composição, os ângulos e as linhas ajudam a dar fundamento e atmosfera à fotografia. Segundo Kandinsky (1997, p. 105) as linhas horizontais transmitem leveza, liberdade e maleabilidade. Já as verticais são instáveis e dinâmicas, representando maior sentido de tensão. A combinação das duas culmina em imagens poderosas e dinâmicas. Consideradas mais interessantes, as linhas diagonais despertam dinâmica e movimento, conduzindo o olhar de canto a canto, movendo-o para o ponto de interesse.

A escolha dos elementos de composição pode ajudar ou prejudicar uma mensagem fotográfica. É sempre importante que o fotógrafo, ao apontar a máquina para determinada cena, elimine qualquer tipo de ruído, lembrando que as fotos mais simples às vezes são as que mais geram significados.

A estetização nas obras de Oded Balilty

Oded Balilty demonstra entender bem de composição, nos jogos que faz com os objetos de primeiro, segundo ou terceiro plano e com o uso de contraste, ângulos e sobreposição de cenas. Nascido e criado em Jerusalém, começou sua carreira como fotógrafo da revista Bamahane, do Exército Israelense. Em 2002 juntou-se a Associated Press. Foi o vencedor do Prêmio Pulitzer em 2007. Além de trabalhar com fotojornalismo, sua fotografia de arte fina, como é defenida em seu próprio site (www.odedbalilty.com), tem sido exibida em galerias de arte da Europa e em Israel.

Em entrevista à revista Times, Balilty revela ser um fotógrafo diferente, e essa diferença começa já no seu posicionamento na hora de capturar uma imagem (Bicker, 2012). Como ele mesmo diz, se for para fazer fotos iguais às de outros, a partir do mesmo ângulo, ele prefere ir embora, sem fotografar, pois não há necessidade de fazer a mesma imagem que cinco outros bons fotógrafos. Prefere mostrar, conforme destaca à revista, a história por ângulos diferentes, não apenas visualmente, mas também mentalmente, ajudando a construir os momentos de determinado acontecimento.

Balilty reforça, na entrevista, seu trabalho de aproximar fotografia, arte e fotojornalismo. "Estou tentando contar histórias com minhas fotos, mas a estética e a maneira como vejo as coisas são muito importantes para mim [...]", e continua, "[...] a primeira e mais importante coisa para mim é **contar a história**" (Bicker, 2012, grifo nosso).

As três fotografias alvo desta análise foram escolhidas por apresentarem, cada uma, uma característica importante do trabalho de Balilty. A primeira traz o uso do contraste para retratar duas realidades em uma só imagem. A segunda, uma crítica à sociedade por meio de uma fotografia com viés artístico. E, por fim, a terceira, composições atrativas para mostrar situações de uma cultura local.

Balilty registrou a foto abaixo (Figura 8.1) na capital chinesa, Beijing, em 2008. O mural em tons vivos, retratado aqui, era parte de uma ação das autoridades locais na tentativa de acrescentar um pouco de cor à cidade durante os Jogos Olímpicos. A explicação para esse ato está no fato de a cidade geralmente estar envolta por um manto de poluição cinza.

Figura 8.1 - Oded Balilty. Foto do álbum Beijing Cover Up. Fotografada em 2008 durante os Jogos Olímpicos de Beijing, Fotojornalismo.

Fonte: Balilty (2013b).

Essa fotografia traz um contraste muito significativo. O outdoor colorido do lado esquerdo da imagem apresenta um céu límpido, que se contrapõe ao poluído de Beijing, do lado direito da foto. É a mesma situação com os prédios: na representação do mural existem prédios atrativos que, apesar de seguirem um padrão acinzentado, apresentam pontos com cores vivas. Ao lado direito, na cidade, as edificações parecem ser repetitivas e sem vida. A rodovia asfaltada no painel contrasta com a realidade do

outro lado da imagem, onde a rua é uma superfície esburacada, sem pavimentação, com lixo, um local vazio.

Estudos comprovam que, ao ler uma imagem ou texto, o olho percorre primeiro o lado esquerdo da imagem e em seguida desliza para o lado direito. A composição da fotografia, ao manter o 'imaginário' de uma cidade enfeitada e perfeita de um lado, choca o apreciador com a realidade precária do lado oposto. A sobreposição de elementos do mesmo tema, revelando o contrário, contribui para o questionamento da realidade de uma parte da cidade representada nessa imagem. A simetria é quebrada ao meio, pelo contraste da cor e pelo próprio contraste da situação.

Balilty mostra dominar as técnicas visuais fundamentais para a composição da imagem. Em suas fotos, apresentadas e discutidas neste artigo, ele joga com o equilíbrio e a instabilidade; simetria e assimetria; unidade e fragmentação; neutralidade e ênfase; singularidade e justaposição. Essas são técnicas citadas por Dondis, que destaca ser importante conhecê-las para operar significação na obra, seja ela artística ou comunicativa: "[...] a mensagem e o método de expressá-la dependem da compreensão e da capacidade de usar as técnicas visuais, ou seja, os instrumentos de composição visual" (Dondis, 2000, p. 132). O autor também aponta que é por meio "[...] da criação de uma força compositiva antagônica [...]" que a dinâmica do contraste pode ser evidenciada (Dondis, 2000, p. 126). Conhecer essa dinâmica também é importante para ver e analisar uma imagem.

Analisando as imagens de Balilty, percebe-se sua preocupação com os vários elementos da imagem para que o contraste possa sensibilizar o espectador de sua 'obra'. Na foto apresentada anteriormente, verifica-se o contraste entre o real e a ficção, aflora a questão da assimetria e a justaposição de cenas que interpelam o leitor: é o fotógrafo demonstrando intencionalidade na sua ação, propondo nova significação ao real, agindo conscientemente.

As pessoas podem admirar esse outdoor e apontar que ele e outros semelhantes são necessários para o embelezamento da cidade. A imagem expressa nele faz refletir sobre dualidades, a urgência de melhorar, dar cor e vida a um lugar, a uma cidade, fazê-la retornar à vida, se recompor.

Outra imagem intrigante do fotógrafo foi publicada no álbum *Life of a Mannequin* (Figura 8.2). A fotografia propõe uma comparação entre o humano e o *Mundo manequim*; propõe reflexões sobre os sentidos da vida, as engrenagens do mundo produtivo, a inércia dos 'sujeitos'. Milhares de manequins são produzidos por homens na indústria e ambos têm destinos diferentes, mas estão engendrados dentro da maquinaria produtiva da modernidade.

André Rouillé explica que as fotografias não documentam objetos ou pessoas, mas situações e representações. Deve-se, portanto, saber o contexto histórico em que uma peça, uma obra, uma fotografia foi produzida, sobre o que elas procuram refletir, sobre que situações fazem pensar, numa sociedade marcada pela dor, sofrimento e

desesperança no futuro. A estética tem o papel de trazer isso à tona, fazendo com que os humanos encarem situações e problemas por meio de um processo de estetização da realidade e do cotidiano. Essa, em síntese, é a essência da estética. Os manequins da foto representam um pouco do humano, aprisionado e muitas vezes sem voz, especialmente em sociedades totalitárias.

Nesta fotografia, Balilty mostra no primeiro plano um manequim sendo segurado por mãos humanas. O humano não se expressa, foi ocultado pelo conjunto de 'pequenos homens' que tem um destino na cidade: ir para as vitrines anunciar o que há de 'melhor' nesse mundo industrial, consumista. Eles representam a massa, sem nome nem voz, subjugados. São 'não sujeitos', encaixados no modelo e ritmo da sociedade moderna. A relação homem-manequim, na foto, ativa reflexões a respeito da vida e de nossa existência, especialmente naqueles mais sensíveis à arte. A arte e a estética têm esse poder de motivar reflexões, gerar consciência.

Figura 8.2 **-** Oded Balilty. Foto do álbum Life of a mannequin.

Fonte: Balilty (2013c).

A foto é portadora de uma significação crítica e reflexiva. Nela, o homem é a representação do que já existe e assemelha-se a tantos outros iguais (manequins).

A terceira imagem retrata um jogo de pingue-pongue (Figura 8.3), esporte que faz parte da cultura chinesa, presente nas cidades, ruas e até mesmo em casas e clubes. A cena mostra bem isso. Em um lugar qualquer da China, o fotógrafo capta o momento em que duas pessoas adultas jogam, enquanto outra se exercita. A

foto confirma um costume que tem origem no passado remoto daquele país. É algo que faz parte da cultura e se reinventa no cotidiano. As linhas que compõe a imagem – horizontais, diagonais e verticais – dão dinâmica e vida ao que foi retratado.

Figura 8.3 - Oded Balilty. Foto do álbum *Ping Ping Nation*.

Fonte: Balilty (2013d).

As fotos apresentadas nesta pesquisa trabalham com ferramental estético que ajuda a revelar uma realidade ou problematizar uma situação, por meio de vários artifícios compositivos. A composição feita pelo fotógrafo israelense se caracteriza pelo aspecto artístico que faz com que a imagem proponha questionamentos. De acordo com o sociólogo Becker (2010), as fotografias podem ser interpretadas e analisadas como uma resposta para diferentes questionamentos. Com as imagens anteriores, assim como com as que serão apresentadas na parte final deste trabalho, procura-se evidenciar que as fotografias produzidas por Balilty são, muitas vezes, contestatórias. Com elas, ele revela sua indignação com o que acontece em várias partes do mundo. As que retratam os dramas da guerra, em especial, têm um efeito mais forte dessa indignação. Contudo, mesmo no 'inferno', ele consegue abrir espaço para coisas inusitadas e propor fugas do cotidiano que retrata.

Outras imagens de Balilty

Como observado, Balilty consegue ver coisas que os outros não veem e, com criatividade e perspicácia, traduzir por meio do fotojornalismo situações que chocam, fazem chorar ou rir, marcando, assim, sua posição no mundo. É este o papel da fotografia com viés artístico. O fotógrafo se coloca diante dos acontecimentos de forma diferenciada, proporcionando ao espectador ângulos e perspectivas inovadoras, dá sentido às cenas, contrapõe o belo e o feio, atos de humanidade e injustiça, ordem e desordem. A capacidade de Balilty de provocar os poderes, mostrar as situações mais inusitadas, mesmo em época de conflitos, já lhe rendeu prêmios, como o Pulitzer (Figura 8.4) recebido em 2007 em reconhecimento pela fotografia de uma mulher tentando conter o avanço de soldados israelenses em um assentamento (Figura 8.5).

Figura 8.4 - Foto de Oded Balilty recebendo o prêmio Pulitzer, em 2007.

Fonte: Pulitzer (2007).

Figura 8.5 **-** Oded Balilty. Foto vencedora do prêmio Pulitzer de 2007 - categoria Breaking News. Mostra mulher tentando conter a força dos soldados israelenses em assentamento.

Fonte: Balilty (2007).

Os conflitos infindáveis entre israelenses e palestinos são ‘palco’ de muitas de suas fotografias. Ao mesmo tempo em que mostra a guerra, soldados, tanques, bombas, ele retrata o povo que sofre com os conflitos, as crianças em meio aos escombros. Mas suas fotografias também exploram outros temas, abrem espaço para coisas inusitadas e para aquelas que fazem parte do dia a dia das pessoas e das situações que vivem, revelando o cotidiano (Figura 8.6).

Figura 8.6 - Oded Balilty. Cotidiano de uma cidade destruída por um terremoto.

Fonte: Balilty (2013a).

Apesar de não haver consenso no campo da arte sobre o poder artístico de uma imagem fotográfica, estudiosos da estética da comunicação indicam que uma foto, por ser captada mecanicamente, evoca sentimentos e dela sobrevêm múltiplas interpretações, tendo como fundamento a ideologia que se cultua, conhecimentos passados, experiências vividas, formas de compreender o mundo. Por isso mesmo, uma foto pode gerar reações diferentes, mas muito do sentido e dos pontos de vistas são guiados pelo seu produtor. Há sempre uma tentativa de envolver aquele que observa a foto, fazê-lo se posicionar diante dos acontecimentos. O fotógrafo tem propósitos, procura mostrar o mundo do seu ponto de vista. Ele pode mostrar só coisas boas e belas, mas também, dependendo da situação, pode revelar os males da sociedade, a violência urbana, a guerra e o sofrimento, por exemplo.

Ainda que não haja consenso, muitos autores buscam apontar situações em que a foto pode ser entendida como arte. Como é o caso de Machado, ao analisar a obra de Ansel Adams: “[...] se for possível falar num **poeta** da base material da fotografia, ele será, sem dúvida, o norte-americano Ansel Adams” (Machado, 1984, p, 166, grifo nosso). O autor descreve, na mesma página, a qualidade do fazer de Adams: “[...] densidades do preto e do branco, tonalidade de cinza, textura do negativo, tudo isso é orquestrado por ele de forma rigorosa, por meio do tratamento da emulsão e do controle do tempo de exposição e revelação [...]”; e reforça, “[...] o ato de fotografar e o ato de revelar são considerados artes de extremo rigor: controlando os tons de

cinza numa escala matemática, o fotógrafo os pode orquestrar em composições de raro efeito" (Machado, 1984, p. 166). Machado (1984, p. 171, grifo nosso) também faz referência a Alfred Stieglitz, que foi diretor da revista Camera Work, que "[...] exerceu uma influência marcante sobre toda uma geração de fotógrafos: praticamente, foi ela que definiu os critérios segundo os quais uma foto poderia ser considera **artística** [...] Tratava-se de uma revista de arte no sentido mais aristocrático do termo".

O tema da fotografia como arte também é discutido no livro *Como ler uma fotografia*. Um dos capítulos dessa obra se dedica a discutir estética e explica que para muitos "[...] o dilema de classificar uma fotografia como sendo ou não arte é algo irrelevante [...]" (Salkeld, 2014, p. 145). O texto destaca, na sequência, que muitos fotógrafos "[...] têm se preocupado em desenvolver um trabalho que faça com que a atenção se desloque para além de seu mero conteúdo informativo [...] eles têm se preocupado em fazer um trabalho que seja visto como valioso em si" (Salkeld, 2014, p. 146).

Contrários à proposta da fotografia como arte, há uma série de autores, dos quais destaca-se Roger Scruton, que acaba seguindo o pensamento de Walter Benjamin. Scruton diz que o problema da fotografia (como arte) decorre, basicamente, do fato de ela ser algo fácil e mecânico. Geralmente quem se contrapõe ao valor artístico da fotografia são os artistas; do outro lado, estão aqueles que percebem o valor da imagem fotográfica. Mas, independentemente da polêmica e com os avanços na área ótica e surgimento de lentes de todos os tipos, tem aumentado muito o número de defensores da arte fotográfica. Inclusive, Salkeld (2014) salienta que cada vez mais a fotografia tem tido espaço em famosas galerias de arte pelo mundo.

Salked (2014) explica que o movimento a favor da fotografia como arte começa nos anos 20, do século passado, na Alemanha e na Rússia. Fotógrafos como László Moholy-Nagy e Aleksandr Rodchenko forjaram o que viria a ser conhecido como uma 'nova visão' – uma mescla de fotojornalismo com fotografia documental e arte vanguardista. O autor ressalta também o caso do já citado Alfred Stieglitz, fotógrafo, dono de galeria e criador da revista *Camera Work*, que funcionou de 1903 a 1917. Esses foram os fotógrafos que abriram a discussão sobre a Fotografia como Arte, tema que nos dias atuais coloca em um mesmo campo de batalha fotógrafos e artistas.

Conclusões

Nesta pesquisa sobre algumas das produções significativas de Oded Balilty, verificou-se que o uso da estética em uma imagem contribui para a valorização e difusão da cena e da mensagem retratadas. As escolhas que o seu produtor faz são quase sempre intencionais e têm por finalidade impactar o espectador. O processo de estetização no fotojornalismo, atividade que tem como fundamento a informação – passar um conteúdo, uma mensagem –, vem sendo adotado por alguns profissionais da

área, especialmente os mais criativos, com a finalidade de mostrar as coisas boas e ruins da sociedade. Balilty é um exemplo. As fotografias analisadas neste trabalho, mostram que ele procura ser criativo na captura de suas fotos, e essa criatividade se expressa no enquadramento, seleção do ângulo, foco, profundidade de campo e planos. Ele também sabe o valor de técnicas como contraste, assimetria, justaposição, equilíbrio. Todo esse ferramental faz com que ele apresente ao público imagens instigantes, que fazem o observador pensar e refletir sobre as coisas do mundo.

A composição das fotografias analisadas revela características próprias de Balilty, que apresenta em sua obra elementos estéticos visualmente atrativos. Sua sensibilidade no momento da criação ajuda o espectador a ver aquilo que muitas vezes não percebe no seu dia a dia. Por meio de suas capturas imagéticas, o fotógrafo relata problemas e o cotidiano de pessoas e cidades.

O fotojornalista israelense demonstra um olhar aguçado para a fotografia como documento importante de revelação da realidade que o cerca. Utiliza-se do contraste como base para contrapor o real e o fictício, o concreto e o ideal. Dessa forma, constrói sua crítica social tornando visível o que pode estar longe dos olhos, e até mesmo o que está diante deles, mas não é visto, não é compreendido. Acredita-se que a estética é elemento importante no fotojornalismo pelo fato de ajudar a mostrar a realidade, revelar o que se procura esconder do meio social, evidenciar acontecimentos de forma estetizada.

Referências

ARANA, M. L. A. **Filosofando**: introdução à filosofia. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2009.

BALILTY, O. **Cotidiano de uma cidade destruída por um terremoto**. 2013a. Disponível em: http://www.odedbalilty.com/photojournalism/photojournalism/. Acesso em: 15 dez. 2018.

BALILTY, O. **Foto do álbum Beijing Cover Up**. Fotografada em 2008 durante os jogos olímpicos de Beijing. Fotojornalismo. 2013b. Disponível em: http://www.odedbalilty.com/assets/2013/07/009.jpg. Acesso em: 10 dez. 2018.

BALILTY, O. **Foto do álbum Life of a mannequin.** 2013c. Disponível em: http://www.odedbalilty.com/assets/2013/08/0021.jpg. Acesso em: 10 dez. 2018.

BALILTY, O. **Foto do álbum Ping Pong**. Fotojornalismo. 2013d. Disponível em: http://www.odedbalilty.com/assets/2013/08/ping-pong003.jpg. Acesso em: 10 dez. 2018.

BALILTY, O. **Foto vencedora do prêmio Pulitzer de 2007**. Categoria Breaking News Mostra mulher tentando conter a força dos soldados israelenses em acampamentos. 2007. Disponível em: https://www.pulitzer.org/winners/oded-balilty. Acesso em: 10 dez. 2018.

BARILLI, R. **Curso de estética**. Tradução Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1994.

BARTHES, R. **A Câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

BECKER, H. S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BICKER, P. **Oded Balilty**: the art of storytelling. 2012. Disponível em: http://time.com/3787628/oded-balilty-the-art-of-storytelling/. Acesso em: 22 de fev. 2017.

BRUGGER, W. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Herder, 1962.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes. 2000.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

HUYGHE, R. **O poder da imagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KANDINSKY, W. **Ponto e linha sobre plano**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KRIS, E. **Psicanálise da arte**. São Paulo: Brasiliense, 1968.

MACHADO, A. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINHO, L. M. S. **Estética da comunicação**: da consciência comunicativa ao “eu” digital. Petrópolis: Vozes, 2007.

PERSICHETTI, S.; PONTES, D. L. A estética como ferramenta de análise nas fotografias de James Nachtwy. *In*: BONI, P.C. (org.). **Fotografia**: usos, repercussões e reflexões. Londrina: Midiograf, 2014. p. 163-184.

PULITZER. **Foto de Oded Balilty recebendo o prêmio Pulitzer**, em 2007. Disponível em: http://www.pulitzer.org/winners/oded-balilty. Acesso em: 10 dez 2018.

SALKELD, R. **Como ler uma fotografia**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2014.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 9**. 2019. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia de Oded Balilty. Oded Balilty Photography. Disponível em: http://www.odedbalilty.com/photojournalism/photojournalism/along-the-lines/. Acesso em: 21 mar. 2019.

SOULAGES, F. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

XAVIER, I. **A experiência do cinema**. Rio de janeiro: Graal, 1983.

CAPÍTULO 9

CINEMA: ELEMENTOS CONSTITUINTES DA IMAGEM EM MOVIMENTO

CAPÍTULO 9

CINEMA: ELEMENTOS CONSTITUINTES DA IMAGEM EM MOVIMENTO

Nelson Silva Júnior[1]

Introdução

O Cinema é uma linguagem artística que marcou profundamente o século XX, pois se apresentou no decorrer deste como a grande inovação, não só no campo da Arte, mas também no campo da Comunicação, constituindo-se numa linguagem que deu origem a outras importantes manifestações, tais como a TV, o vídeo e seus desdobramentos. Mesmo sendo visto inicialmente apenas como um aparato tecnológico capaz de captar e reproduzir imagens em movimento, já em sua primeira década, artistas e empresários do ramo do entretenimento passaram a desenvolver ações no sentido de torná-lo uma forma de expressão artística e, também, um produto economicamente rentável. Esses investimentos não aconteceram só na dimensão tecnológica do Cinema, mas também nos aspectos da produção artística.

Antes mesmo da segunda década do século XX, a produção cinematográfica já contava com uma linguagem com características próprias e representava a maior fonte de entretenimento mundial. Assim, o Cinema passou a ter um papel na formação cultural do homem do século XX, que tinha acesso à linguagem, influenciando a vida deste. A indústria cinematográfica, a partir das imagens produzidas para os filmes, acabou por determinar, estabelecer e modificar hábitos, costumes, comportamentos, enfim, diferentes e variados aspectos que compõem a cultura de um povo.

Este texto apresenta um pouco da história desse Cinema e, em especial, os elementos que determinam as especificidades da linguagem cinematográfica, tais como: a narrativa, o estilo, a forma, a *mise-en-scène*, a cinematografia e a montagem. Apresenta, também, os significados fílmicos e os princípios da forma fílmica.

---

1 Docente do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Um pouco do início...

O Cinema, desde seu surgimento, apresentou as mais diferentes funções de uso. Foi inicialmente um puro registro de imagens em movimento, mostrando cenas do cotidiano da sociedade moderna do final do século XIX, registros que duravam poucos segundos e apresentavam a chegada de um trem à estação, a saída de funcionários de uma fábrica, o movimento de uma bailarina, um bebê comendo sua refeição, enfim, cenas comuns do dia a dia de uma sociedade que se encantava com a nova descoberta tecnológica. Não demorou até que artistas do teatro, do circo e do vaudeville usassem o novo aparato para registrar e divulgar sua arte, como o caso do ilusionista francês George Méliès (1861-1938), que transpôs para a tela do cinema, seus truques e suas mágicas. E foi o próprio Méliès quem trouxe para o Cinema a dimensão de Arte, ao produzir filmes que, no início do século XX, ultrapassaram a função de simples registro, durando minutos e não mais segundos, contando histórias rápidas, adaptadas da Literatura ou escritas pelo próprio Méliès.

Ao longo da vida, Méliès escreveu os roteiros, dirigiu, atuou e produziu seus filmes. Ao todo, dirigiu 527 filmes e atuou na maioria deles, ainda que de forma não creditada. Em 1902 produziu sua obra prima, *Viagem à Lua* (*Le Voyage Dans La Lune*), na qual usou uma estrutura semelhante àquela dos filmes que consagrariam o Cinema como Arte e como Indústria. Em seus longos (para a época) treze minutos, o filme conta com vários atores, cenógrafos, figurinistas, assistentes de produção, enfim um número significativo de pessoas envolvidas na produção. *Viagem à Lua* foi a primeira adaptação importante para o cinema de uma obra literária que aborda a Ciência, desde uma Sociedade Científica, passando pela construção de uma espaçonave, a viagem espacial, a conquista da Lua. O filme foi roteirizado a partir dos livros *Da Terra à Lua* (1865) de Júlio Verne e Os *Primeiros Homens na Lua* (1901) de H. G. Welles. O filme de Méliès foi todo produzido em estúdio e tinha fortes características do teatro, ou seja, um teatro filmado.

No ano seguinte, 1903, o norte-americano Edwin S. Porter (1870-1941) realizaria o filme *O Grande Roubo do Trem (The Great Train Robbery*), com inovações que definiriam uma linguagem própria do cinema. O filme, feito em estúdio e locações externas, apresentava movimentos de câmera e montagem paralela. Pode ser considerado o primeiro filme do gênero que se tornaria a grande especialidade do cinema norte-americano: o faroeste.

Em 1915, o norte-americano David Wark Griffith (1875-1948) produziria o filme que definitivamente marcou a narrativa cinematográfica. Um filme com 2 horas e 45 minutos de duração, quando a prática na época era de filmes com duração de 15 a 30 minutos. *O Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation*, 1915, EUA) trata da guerra civil americana e do surgimento da organização Ku Klux Klan, abordando a mudança de cenário nos Estados Unidos quando do fim do regime escravocrata. A obra conta

com a participação de grandes estrelas do cinema mudo, como Lilian Gish, Mae Marsh, Wallace Reid, Donald Crisp e, numa pequena figuração, o diretor John Ford. Além de ser um dos primeiros longas-metragens, o filme apresenta em sua estrutura elementos que definiriam o cinema clássico hollywoodiano, tais como o ritmo e o virtuosismo técnico nas sequências de batalhas, a construção precisa de cenários e figurinos, os movimentos de câmera e enquadramentos.

> Com *O nascimento de uma nação (The birth of a nation,* 1915) e *Intolerância* (*Intolerance,* 1916), Griffith implementou o uso de sequências longas ao cortar entre diversos locais diferentes. Durante os primeiros anos da década de 1910, ele também dirigiu seus atores de maneiras incomuns, concentrando-se em mudanças sutis das expressões faciais. Para capturar tais detalhes, ele colocava sua câmera mais perto do que muitos dos seus contemporâneos, enquadrando seus atores em meios planos de conjunto e em planos médios. Os filmes de Griffith foram muito influentes (Bordwell; Thompson, 2013, p. 695).

Méliès, Porter e Griffith foram diretores que iniciaram, a partir de seus filmes, gêneros cinematográficos, tais como a ficção científica, o faroeste e o clássico, respectivamente. Assim como os gêneros iniciados por esses diretores, o Cinema criou outros gêneros, estilos fílmicos, estúdios, enfim, os mais diversos segmentos dentro de uma linguagem específica, a cinematográfica. O Cinema trouxe para o homem do século XX uma infinidade de possibilidades que até então nenhuma outra forma de produção artística havia propiciado com o uso da imagem. A associação entre recursos tecnológicos e humanos impulsionou o crescimento do Cinema enquanto Arte, enquanto Linguagem e enquanto Indústria. Nos anos 1930, ir ao cinema representava uma experiência estética proporcionada por equipamentos de retenção da imagem e de propagação do som e pelo trabalho de um conjunto de homens e mulheres que faziam parte da indústria cinematográfica.

Na sua história, o Cinema viveu momentos distintos proporcionados pela evolução artística e tecnológica. No campo da Arte, a produção cinematográfica evoluiu a partir de diferentes habilidades que os profissionais envolvidos numa produção desenvolveram, em especial, os diretores, fotógrafos, atores, músicos, figurinistas, maquiadores, roteiristas, cenógrafos, produtores de efeitos visuais e sonoros, montadores, editores, entre outros. Das obras de Méliès, nas quais os cenários eram grandes painéis pintados, semelhantes aos usados no teatro, a filmes como *Alice no País das Maravilhas (Alice in Wonderland*, 2010, Tim Burton), cujo cenário é praticamente todo digital, o Cinema se consolidou como forma de expressão artística essencialmente visual. A concepção dos cenários evoluiu da forma bidimensional para a forma digital, transcendendo, inclusive, a tridimensionalidade à qual o olhar do espectador estava acostumado.

Da mesma forma que os cenários se modificaram no processo evolutivo do cinema, outros elementos também se desvincularam da concepção teatral dos primeiros filmes e tomaram a forma cinematográfica de representação, desde a interpretação dos atores ao roteiro dos filmes, por exemplo. O Cinema é uma Arte que se constituiu enquanto uma linguagem específica ao tempo que os filmes eram produzidos. Isso faz do Cinema uma Arte extremamente dinâmica e que se autossupera. Assim, quando assistimos a um filme, devemos assisti-lo entendendo que ele foi produzido para um público, num determinado contexto histórico, social, geográfico, econômico, e assim por diante. Se assistirmos a *Cidadão Kane (Citizen Kane*, 1941, EUA), de Orson Welles, sem entendermos o Cinema que se produzia naquele momento, também não conseguiremos entender a importância dessa obra na construção da linguagem cinematográfica e o que ela representou na época de sua produção.

A narrativa fílmica

Os filmes feitos para o Cinema, independente do seu gênero, geralmente contam ao espectador uma história. Não importa se é uma aventura, um romance, um épico ou uma ficção científica, o que vemos na tela é uma história sendo contada, dentro de uma determinada estrutura, com recursos específicos da linguagem cinematográfica.

O início do Cinema não apresentava imagens estruturadas para contar uma história, mas sim para mostrar uma cena pitoresca ou alguma atração de ilusionismo, isolada de um contexto narrativo, o que mudaria a partir de filmes como o já citado *Viagem à Lua* de Méliés. É a narrativa que conecta eventos, estabelecendo relações causais e temporais entre eles. Assim, tomando como exemplo *Viagem à Lua*, a narrativa nos apresenta a reunião de um grupo de cientistas, discutindo sobre a Lua; na sequência, a construção de uma espaçonave; a viagem tripulada até a Lua; a exploração da Lua; a fuga da Lua e a chegada triunfante à Terra. Podemos perceber que entre esses eventos há uma relação causal, ou seja, cada cena principal desencadeia a seguinte. Da mesma forma, essas cenas nos encaminham para uma percepção temporal, ou seja, há uma sequência lógica para a apresentação das cenas, e essa sequência cria no espectador uma sensação de passagem do tempo. Assim como a narrativa nos apresenta uma noção de tempo, ela também nos dá uma noção de espaço, pois cada uma das cenas descritas acontece num determinado espaço (sala de reuniões, espaçonave, Lua, Terra).

Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 144), "[...] podemos considerar uma narrativa como uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço". Os filmes comerciais, quase que em sua totalidade, se desenvolvem a partir de uma narrativa. Filmes não narrativos estão, em sua maioria, ligados ao movimento do Experimentalismo e são caracterizados por baixos orçamentos, montagem não convencional e predominância de subjetividade. Segundo Bergan (2010, p. 100), "[...] o

Experimentalismo pode ser distinguido principalmente pela ausência de narrativa, pelo uso de técnicas como falta de foco, pintura ou arranhões na película, cortes bruscos e som assíncrono, e pouco interesse do público”. Uma narrativa fílmica se constrói a partir de determinados critérios e opções artísticas e estéticas e é ela que permite ao espectador compreender o todo que envolve a trama de um filme. Para Setaro (2010), existem diferentes estruturas de narrativas, e são essas estruturas que determinam se uma narrativa é simples ou complexa. As narrativas de estrutura simples podem ser classificadas em: linear, binária e circular; já as de estrutura complexa: narrativa de inserção, fragmentada e polifônica.

A narrativa linear é aquela que se desenvolve, do início ao fim, segundo um único fio condutor. Todos os personagens, e os fatos que os envolvem, estão interligados a um problema central. A narrativa começa localizando os personagens num determinado ambiente. Os conflitos e situações são logo apresentados, envolvendo os personagens e seus ambientes. A próxima etapa exibe as consequências do conflito e, por fim, sua resolução. Esse tipo de narrativa foi muito usado nos filmes clássicos desenvolvidos em Hollywood a partir dos anos 1930, feitos para um espectador que não está preocupado com o fluxo de imagens e com a subversão do tempo e do espaço.

A narrativa binária é aquela na qual existem dois fios condutores que determinam as ações que irão, em algum momento, se entrecruzar. É o tipo de narrativa utilizada em filmes de ação, nos quais ações paralelas podem destacar a tensão dramática. Essa narrativa já permite ao espectador um olhar mais elaborado sobre a própria linguagem do Cinema, pois, diferentemente da narrativa linear, deixa clara a subversão do tempo e do espaço e não se propõe a construir uma falsa realidade.

Na narrativa circular ocorre um encontro entre o final e o início da trama, ou seja, o final do filme nos dá a sensação de reinício, de ciclo. Essa proposta se afasta de um Cinema mais comercial, apresentando uma maior liberdade poética. É uma característica do Cinema autoral e acaba por deixar no espectador uma sensação de não conclusão na trama.

A narrativa de inserção é aquela na qual planos de ordem espacial ou temporal são inseridos na trama a partir de uma lembrança que o personagem contempla ou mesmo de um diálogo com personagens que não mais existem na trama. Segundo Setaro (2010), nesse tipo de narrativa o espectador acompanha um desenvolvimento narrativo que não é lógico, e sim emocional.

Já a narrativa fragmentada se assemelha a uma colagem. Nesse caso, não há um fio condutor perceptível ao espectador, mas sim vários fragmentos que compõem a trama. Esse tipo de narrativa também não é predominante no Cinema comercial, e sim no Cinema autoral.

Por fim, a narrativa polifônica apresenta múltiplos acontecimentos que acabam por se cruzar, formando o que Setaro (2010) chama de Mosaico. Esse Mosaico tem como função apresentar a visão do realizador sobre uma sociedade, um período, um

fenômeno. O conceito de polifonia é usado dada semelhança da narrativa com um coral, que abriga diferentes vozes e apresenta uma unidade harmônica ao estar em atividade. Essa também é um tipo de narrativa característica do Cinema de autor.

A narrativa fílmica acontece num binômio espaço-tempo determinado pela história a ser contada. Tudo que ocorre nessa narrativa pertence ao mundo do filme, ao espaço e ao tempo do filme. Para caracterizar esse mundo exclusivamente fílmico numa obra, a linguagem cinematográfica denomina de diegese tudo aquilo que pertence à narrativa do filme, que está incluído no tempo e no espaço do filme.

> A diegese refere-se a tudo que pertence, no processo intelectivo, à história contada no filme, ao mundo fabulístico sugerido ou pretendido pela ficção cinematográfica. A diegese, portanto, abarca o mundo ficcional apresentado pelo filme e tudo o que esse mundo implica, se fosse tomado como verdadeiro (Setaro, 2010, p. 163).

Assim, uma música, por exemplo, que é executada numa cena ou é ouvida por um personagem é chamada de música diegética, pois faz parte da narrativa do filme. Já uma música que serve de fundo a uma cena, mas não acontece durante a cena, não faz parte da diegese do filme.

Estilo e forma no cinema

Para Bordwell e Thompson (2013), a arte cinematográfica se configura a partir de dois elementos básicos: o estilo e a forma. O estilo diz respeito à utilização das técnicas (*mise-en-scène*, cinematografia, montagem e som) para a realização de um filme. A forma refere-se ao resultado final do filme, após a unificação das partes que o compõem. Um cineasta, quando produz seu filme, terá um determinado resultado ao combinar esses elementos. Suas escolhas estão sujeitas a fatores que vão do cultural ao econômico e, muitas vezes, irão determinar o que chamamos de Cinema autoral, nos permitindo associar a obra ao artista, por exemplo, o cinema felliniano (filmes de Fellini) ou o cinema de Tarantino.

Mise-en-scène

Quando recordamos um filme ao qual assistimos, a memória imagética que temos é a de uma cena marcante que nos remete a um diálogo ou uma ação chave na narrativa fílmica. Muitas cenas de filmes se tornaram ícones do Cinema, como aquela do vestido de Marilyn Monroe levantando quando o metrô passa debaixo do local em que ela está,

no filme *O Pecado Mora ao Lado* (*The Seven Year Itch*, 1955, EUA), de Billy Wilder. A cena em questão nos permite entender a técnica da *mise-en-scène*, que ajuda a definir o estilo de um filme. O termo é original do teatro e quer dizer *por em cena*. Quando o diretor de um filme idealiza uma cena, ele define a *mise-en-scène*, ao definir o cenário, o figurino e maquiagem, a iluminação e a encenação, elementos que compõem a cena, constroem a imagem.

O cenário diz respeito desde a locação, que pode ser num estúdio, externa ou virtual, até móveis, objetos, materiais, cores, disposição dos elementos que compõem visualmente a cena. O figurino e a maquiagem estão diretamente relacionados ao visual dos personagens, dando a eles a ênfase necessária para a cena. Como exemplo, o vestido e os sapatos da personagem de Marilyn Monroe no filme citado. Os figurinistas escolheram peças que destacassem as pernas da atriz, grande símbolo de beleza e sensualidade do Cinema na época. A cena é valorizada por um conjunto de luzes que forma uma iluminação capaz de dar ao espectador a impressão de estar vendo todos seus detalhes. Nela, a iluminação está centrada na personagem principal, enquanto o restante do cenário tem uma luz indireta e de menos intensidade, destacando, assim, o que se quer enfatizar. O último elemento que compõe a *mise-en-scène* é a encenação, que diz respeito à movimentação dos personagens dentro do quadro fílmico e à própria interpretação dos atores. Por exemplo, a cena citada provavelmente nunca teria tido a repercussão que teve se a personagem não estivesse encarnada por Marilyn Monroe e o seu acompanhante atrapalhado não fosse Tom Ewell, grande ator vindo do teatro.

Cinematografia

A linguagem cinematográfica não se limita ao que vemos numa projeção sobre uma tela, pensando num Cinema inicial ou outros suportes contemporâneos. Essa linguagem foi adaptada, muitas vezes com maestria, para outras produções, como o vídeo e a televisão. Quando os irmãos Auguste e Louis Lumière exibiram *A Chegada de um Trem à Estação* (*L'arrivée d'um train à La Ciotat*, 1896, França) não só apresentaram seu invento ao mundo, mas também deram início a uma nova linguagem artística. O que o público presente àquela sessão presenciou em um minuto de projeção, que registrava um fato comum no final do século XIX, se constituía num conjunto de novas formas de se perceber o mundo ao nosso redor, uma forma de olhar que transcendia as possibilidades iniciadas com o desenho e a pintura e redefinidas com o surgimento da fotografia na primeira metade do século XIX.

A imagem de um trem chegando a uma estação foi feita com um equipamento fixo, que limitava a imagem a um espaço retangular, no qual a cena se desenvolvia. Isso é exemplo de um dos elementos que determinam a linguagem cinematográfica: o plano. "Cada plano representa uma posição particular da câmera em relação aos objetos e

pessoas que estão sendo filmados. E, como de um plano a outro a câmera tem que mudar de posição, o plano é considerado a unidade fundamental do filme" (Setaro, 2010, p. 130). Aqui referimo-nos ao plano cinematográfico, porém a noção de plano esteve presente em outras manifestações e linguagens artísticas, como na pintura, na escultura, na fotografia. Um plano é criado pelo diretor do filme, com a participação de outros profissionais envolvidos na composição da cena. A criação de um plano cinematográfico é composta por três aspectos: a fotografia, o enquadramento e a duração do plano.

A fotografia no Cinema corresponde a um conjunto de procedimentos e técnicas que determinam a qualidade e os efeitos na imagem que o espectador vê quadro a quadro. Assim, elementos como amplitude tonal, contraste, controle da velocidade do movimento e técnicas como o uso de películas e filtros, processos de laboratório, tingimento por banhos de corante, viragem (um tipo também de tingimento), colorização manual, uso de lentes específicas, manipulação digital são formas de gerar a fotografia no Cinema. Vale destacar que algumas técnicas e procedimentos só eram utilizadas nos filmes produzidos com película e outras se aplicam aos filmes produzidos digitalmente.

O desenvolvimento da fotografia no Cinema aconteceu a partir das mãos de grandes cinematógrafos – ou, simplesmente, fotógrafos –, que desenvolveram técnicas de composição que exploravam a perspectiva e a profundidade nas cenas, manipulando cenários e iluminação para obter resultados que iam além do simples registro da cena. Outro recurso importante usado pelos cinematógrafos, muito comum em filmes das décadas de 1930 a 1950, foi a retroprojeção, quando as cenas com atores eram filmadas em estúdios e depois projetadas sobre cenários ou locações nas quais a cena se passava. Filmes importantes como *E o Vento Levou (Gone with the Wind*, 1939, EUA), de Victor Fleming, e *Um Corpo que Cai* (Vertigo, 1958, EUA), de Alfred Hitchcock, fizeram uso dessa técnica. Uma variação desse processo foi a projeção frontal que melhorava a ilusão do espaço na cena. No Cinema produzido digitalmente, essa técnica tornou-se obsoleta.

Toda imagem, seja ela real ou virtual, está inserida num quadro, limitada pelo alcance do olhar ou por bordas físicas de uma tela, por exemplo. Segundo Bordwell e Thompson (2013), o quadro impõe um certo ponto de vista à cena, definindo ativamente a imagem para o espectador. Portanto, podemos entender que o enquadramento faz parte do desenvolvimento narrativo de um filme. Desde o primeiro filme exibido publicamente, o vídeo dos irmãos Lumière que mostra a chegada do trem à estação de Ciotat, o enquadramento se apresenta como uma forma própria da linguagem cinematográfica. No teatro o enquadramento é dado pela posição que o espectador ocupa na plateia, no Cinema esse papel cabe à câmera.

> Se Lumière houvesse seguido a prática teatral, poderia ter enquadrado o plano colocando a câmera perpendicularmente à

> plataforma, deixando que o trem entrasse no quadro pelo lado direito, com o flanco voltado para o espectador. Em vez disso, ele posicionou a câmera em um ângulo oblíquo. O resultado é uma composição dinâmica, com o trem vindo da distância em diagonal. Se a cena tivesse sido filmada perpendicularmente, teríamos visto apenas uma fila de costas de passageiros embarcando (Bordwell; Thompson, 2013, p. 298).

O enquadramento no Cinema permitiu aos cineastas diferenciar suas obras, tornando-se, assim, uma característica específica da linguagem cinematográfica, ainda que se manifestasse em outras linguagens, como a pintura e a fotografia. A grande diferença no cinema é que o enquadramento é dinâmico, muitas vezes tão dinâmico que o público nem consegue distingui-lo de uma cena para outra. Segundo Bordwell e Thompson (2013), o enquadramento interfere na imagem do filme quanto: ao tamanho e a forma do quadro; à maneira como o quadro define o espaço dentro e fora do campo; à maneira como impõe a distância, o ângulo e a altura de um ponto de vista; e, também, à maneira como se desloca, podendo interagir com a *mise-en-scène.*

No Cinema, como já mencionado, o quadro toma a forma da projeção, e esta é, na maioria das vezes, retangular, o que faz com que o enquadramento se configure numa relação bidimensional entre largura e altura. "A razão entre a largura e a altura do quadro é chamada relação de aspecto" (Bordwell; Thompson, 2013, p. 299). Desde os filmes dos Lumiérè e de Porter, a razão usual para os filmes foi 4 X 3, o que padronizava os filmes e, em alguns aspectos, limitava a liberdade artística de alguns diretores. Abel Gance foi o precursor do uso de técnicas que transcendiam essa regra. Quando filmou *Napoleão* (*Napoléon vu par Abel Ganc*e, 1927, França), além de dirigir, roteirizar e atuar no épico com 4 horas de duração, utilizou, nos 20 minutos finais do filme, o que chamou de tríptico: projetando partes de uma mesma cena em três telas diferentes, colocadas lado a lado, gerando uma projeção panorâmica. A cena foi filmada com três câmeras diferentes e projetada simultaneamente, aumentando a largura da tela convencional. Esse recurso foi utilizado especificamente para a exibição desse filme, pois para a circulação comercial de filmes seria necessário adaptar os cinemas com telas triplas.

A indústria cinematográfica se desenvolveu a partir de dois grandes segmentos: o artístico e o tecnológico. Muitas vezes um foi determinante para o outro, como por exemplo na inserção de cores nos filmes. Um avanço tecnológico que alterou a produção artística cinematográfica. Da mesma forma o enquadramento nos filmes também sofreu alterações quando o Cinema se tornou sonoro, pois a trilha sonora era integrada fisicamente à tira dos filmes e com isso acabava por alterar o tamanho do quadro, produzindo alguns filmes num formato quase quadrado.

No início dos anos 1930, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood convencionou a proporção 4,11 x 3 como o formato da Academia, o que possibilitava que as trilhas sonoras fossem gravadas nas tiras do filme sem alterar o

formato 4 x 3. O Cinema mundial seguiu essa formatação até parte dos anos de 1950. O enquadramento aparece nos filmes como uma proposta estética ligada à narrativa fílmica, desde o formato da tela para apresentar cenas de grandes proporções como batalhas, perseguições, até cenas que apresentam diálogos entre personagens que não estão no mesmo espaço fílmico. Um exemplo do uso de tela dividida no Cinema contemporâneo ocorre no filme *Corra, Lola, Corra* (*Lola rennt*, 1998, Alemanha), de Tom Tykwer, quando os personagens principais estão prestes a se encontrar e um relógio mostra o lapso de tempo que os separa.

O quadro no filme seleciona aquilo que o espectador deve ver, determina seu campo de visão (Bordwell; Thompson, 2013). Porém, a narrativa fílmica, muitas vezes, faz com que os personagens se relacionem com outros personagens ou objetos que estão fora do quadro, mas que fazem parte da trama. Trazer um elemento que está fora do campo de visão do espectador para dentro da cena é uma forma de dar dinâmica à narrativa, sugerindo surpresa ou suspense, por exemplo. Uma cena clássica que demonstra a maneira como o quadro define o espaço dentro e fora do campo de visão está no *western* de John Ford, *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956, EUA), quando a única sobrevivente do massacre, escondida num abrigo, percebe a chegada do chefe comanche vindo de fora do quadro.

O enquadramento pode ser classificado em três categorias, de acordo com o ângulo em que a câmera se encontra: a câmera na altura dos olhos, a câmera alta e a câmera baixa. Quando a câmera se encontra na altura dos olhos é chamado de ângulo horizontal – é o mais comum, pois é como vemos a maioria das cenas do cotidiano. Já a câmera alta, ou seja, quando a câmera é posicionada no alto da cena, é chamada de *plongée*, palavra francesa que significa mergulho, como se estivéssemos vendo uma piscina do alto de um trampolim, antes de um mergulho. Quando a câmera está mais baixa que a altura dos olhos é chamada de contra *plongée*, a vista é de baixo para cima. Os recursos de *plongée* e contra *plongée* são utilizados para dar ao personagem o foco da cena, a noção de superioridade ou inferioridade, e, também, quando se quer mostrar a amplitude de um acontecimento na cena.

Quanto ao nível do enquadramento da cena, esse pode ser horizontal ou oblíquo. No enquadramento horizontal, forma mais comumente encontrada nas filmagens, os elementos da cena são apresentados numa linha paralela às bordas inferior e superior do quadro. Isso proporciona aos espectadores uma percepção de equilíbrio. Já no enquadramento oblíquo, a cena formará um ângulo agudo (menor que 90°) em relação à borda inferior do quadro fílmico. Esse enquadramento não é comum, porém o seu uso confere ao filme uma proposta estética capaz de gerar no espectador sensações de insegurança, angústia, instabilidade, entre outras, que contribuirão para a narrativa fílmica.

Sempre que vemos uma cena de um filme, percebemos a ação que nela ocorre a partir de uma localização física e virtual, que nos dá a sensação de estarmos mais

ou menos próximos da encenação. Isso se dá em função da distância entre a câmera e o que foi filmado. Por exemplo, temos cenas nas quais vemos os personagens a uma distância que não conseguimos reconhecê-los, já em outras vemos seus rostos ocupando toda a tela. O distanciamento ou a aproximação da câmera com a *mise-en-scène* definem os planos que dão ritmo cênico ao filme. Se assistíssemos a um filme todo feito num único plano, ele provavelmente se tornaria maçante o suficiente para que desistíssemos dele. Mesmo no teatro, onde ficamos sentados num mesmo lugar durante toda a encenação, essa dinâmica é dada pela movimentação dos atores, de um lado para o outro, do fundo do palco para a boca de cena. As diferentes distâncias que a câmera ocupa em relação à cena determinam os diferentes planos: Geral, Americano, Médio, *Close-up*, Detalhe.

O Plano Geral, ou *Long-Shot*, mostra os personagens de corpo inteiro, num cenário nítido, predominando a paisagem geral. A figura humana não domina a cena, ainda que esteja presente. Esse plano é utilizado para diferentes finalidades, desde apresentar um cenário importante na narrativa até exprimir sentimentos e situações, como solidão, ociosidade, entre outros. O Plano Americano, ou *Two-Shot*, é aquele no qual os personagens são apresentados dos joelhos para cima e o cenário não interfere na clareza dos gestos e movimentações dos personagens. Há um equilíbrio entre os personagens e o cenário.

O Plano Médio, ou *Medium-Shot*, apresenta os personagens da cintura para cima, valorizando os gestos e expressões gerais. A reação do personagem ganha destaque em relação ao ambiente em que está. O cenário fica submetido ao personagem, ao contrário do Plano Geral. O *Close-up*, ou Primeiro Plano, mostra o rosto de um personagem ocupando toda a projeção. Segundo Setaro (2010, p. 132), o *Close-up* “[...] constitui uma das contribuições mais prestigiosas do cinema no campo de sua especificidade [...]”, pois, como recurso cênico que só a arte cinematográfica pode apresentar, aproxima o espectador do estado emocional da personagem em *close*, deixando em suspensão o tempo e o espaço. O Plano de Detalhe, ou *Big Close-up*, enfatiza uma parte do rosto ou do corpo de um personagem ou mesmo um objeto importante que no momento toma conta da ação na cena.

> Considerando que um plano é determinado pela distância entre a câmera e o objeto filmado, a escolha de cada plano é condicionada pela clareza necessária à narrativa – o plano, a rigor, é tanto maior ou próximo quando menos coisas há para ver e, também, o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática ou sua significação ideológica (Setaro, 2010, p. 134).

Outro importante aspecto do plano refere-se à sua duração e o quanto ela interfere na narrativa fílmica. Geralmente vincula-se a duração do plano à duração da cena, porém o tempo é um elemento manipulado no filme. Isto é, podemos contar em menos

de 10 minutos algo que acontece em uma hora na história e vice-versa. Em *Corra, Lola, Corra*, a personagem Lola tem vinte minutos para salvar a vida do namorado e as ações que ela faz para salvá-lo duram exatos vinte minutos. No filme isso é possível, porém quando observados os trajetos percorridos pela personagem, seus percalços e imprevistos, o espectador se dá conta que isso seria praticamente impossível. Porém, estamos falando de uma obra artística e não de vida real. Sendo assim, os vinte minutos fílmicos são suficientes para convencer o espectador que Lola conseguiu vencer o tempo.

Ao retomarmos o conceito de plano como o tempo compreendido entre o início e o término de uma filmagem, sem interrupções, podemos perceber que a duração de um plano faz parte da concepção visual do filme. A duração de um plano não segue uma regra e cada diretor usará o plano para dar ao seu filme a configuração desejada. Os primeiros filmes realizados, em sua maioria, eram compostos de um plano único, em função de uma concepção artística e mesmo em função dos recursos técnicos disponíveis na época.

Os chamados planos longos, ou plano sequência, são tomadas longas, sem interrupções ou cortes, que podem ser um grande recurso criativo. Planos longos são características marcantes do trabalho de alguns diretores, como Orson Welles, Jean Renoir, Carl Dreyer, entre outros. Alguns filmes se tornaram famosos pelo uso de planos longos, como: *My Hustler* (1965, EUA) de Andy Warhol; *Festim Diabólico* (Rope, 1948, EUA) de Alfred Hitchcock; e *Arca Russa* (*Russkiy Kovcheg*, 2002, Rússia) de Aleksandr Sokurov.

Diretores concebem e fazem seus filmes com o uso de diferentes planos, os quais têm a clara função de dar à narrativa fílmica diferentes ênfases, sejam elas: os espaços onde ocorre a cena, as situações vivenciadas pelos personagens, o estado emocional do personagem ou mesmo um objeto específico que tem destaque na trama. O espectador dos filmes, geralmente, não tem nem noção de que os planos fazem parte da construção visual do filme, porém percebe, ainda que intuitivamente, que o seu olhar é guiado por eles. Grandes diretores, como Carol Reed, Orson Welles e Alfred Hitchcock, usaram de forma brilhante os diferentes tipos de planos em seus filmes e tiveram seu trabalho reconhecido pelo público e pela crítica (Setaro, 2010).

O enquadramento num filme pode determinar ou atribuir significados à cena, como quando um personagem importante e poderoso é mostrado num contra *plongée*. O papel do enquadramento, nesse caso, é claro em exaltar as características de poder do personagem. A singularidade de um cineasta muitas vezes se revela no uso hábil do enquadramento para contar uma história, pois o olhar do espectador é conduzido pela câmera e esta é conduzida pelo diretor e seus cinegrafistas. Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 310), “[...] o contexto do filme determina a função dos enquadramentos, assim como determina a função da *mise-en-scène,* as qualidades fotográficas e outras técnicas”.

Na narrativa fílmica, o enquadramento tem um papel fundamental, que não se limita apenas a trazer dinamismo ao roteiro. Ele interage com a *mise-en-scène* do quadro, colocando o espectador como interlocutor da cena, gerando variadas sensações, como de suspense, medo, humor e tantas outras possíveis. A maior ou menor qualidade de uma obra cinematográfica está, justamente, no uso das técnicas que são específicas à linguagem.

No entanto, as inúmeras plateias que se formaram ao longo da história do Cinema perceberam o filme como uma forma de se contar uma história, fosse ela original ou adaptada, em que os recursos utilizados estariam restritos à captação da imagem de atores atuando diante de um cenário. A leitura, na maioria das vezes, é de que as marcações dos atores, ou mesmos de animações, são ações determinadas por um texto, um roteiro ou uma direção. O espectador do Cinema ainda não tem um olhar preparado para entender a dinâmica das técnicas que formaram a linguagem cinematográfica, e isso faz com que o Cinema permaneça restrito ao campo do entretenimento. É óbvio que para a indústria cinematográfica a importância de um investimento não está no entendimento técnico da obra, e sim na recepção que o filme terá. Mas, se considerarmos a possibilidade de uma leitura mais ampla de como uma obra de arte é concebida e produzida, poderíamos ter uma infinidade de atribuições para os filmes, que não apenas o entretenimento.

Montagem

A realização de um filme se dá em três etapas distintas: a pré-produção, a produção e a pós-produção. Na fase de pré-produção a estrutura fílmica é determinada, assim como a captação de recursos, contratação de equipe, pesquisa de locações, entre outros passos fundamentais para a produção. A produção é, em síntese, a filmagem das cenas e tudo que envolve esse processo. Já a pós-produção está relacionada a várias ações, que vão desde o desmonte da produção até a finalização e comercialização do filme. É na fase de pós-produção que vamos encontrar o processo que definiu o Cinema enquanto Arte; o processo de montagem do filme.

A montagem é o momento no qual as cenas filmadas são colocadas numa ordem de projeção seguindo o roteiro do filme. Isso possibilita que um filme comece sua produção por qualquer cena, seja ela do início, do meio ou do próprio final. Não foram poucas as vezes que um filme iniciou sua produção sem o ator ou atriz principal estar disponível. É clássica a história de que a atriz que interpretaria Scarlett O'hara em *E o Vento Levou* (1939) chegou ao set de filmagem pela primeira vez quando uma das cenas mais famosas do filme já estava sendo rodada: o incêndio de Atlanta, na qual a personagem fugia da cidade em chamas.

Quando os filmes eram registrados em películas, o trabalho do montador, ou editor, era o de literalmente colar os pedaços de filme numa sequência pré-determinada pelo roteiro. Na era digital isso é feito em mesas de edição, sem o ato físico de unir pedaços de filmes. Porém, o papel do montador não se restringe a esse processo colocar em ordem as cenas do filme. A montagem envolve criação e é ela que determinará a poética narrativa do filme. Segundo Setaro (2010, p. 148), a montagem “[...] é o elemento mais específico da linguagem cinematográfica”.

A montagem é considerada uma técnica cinematográfica capaz de transformar um filme em obra de Arte. Muitos filmes dos primórdios do Cinema foram feitos com um único plano, o que não exigia montagem. Mas logo algumas obras passaram a usar a montagem para dar dramaticidade à narrativa, como visto nas obras de David Wark Griffith. Um filme que chamou muita atenção por sua montagem e consagrou seu diretor como referência na linguagem cinematográfica foi *O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potemkin*, 1925, União Soviética), de Sergei Eisenstein, com sua famosa cena na escadaria de Odessa.

O filme é sobre a revolta de um grupo de marinheiros contra a tirania dos oficiais do navio russo Potemkin, ocorrida em 1905. Após a morte do líder dos marinheiros, o povo de Odessa (cidade na atual Ucrânia) vela o corpo do marinheiro como o de um grande herói. Isso causa insegurança nos líderes políticos da cidade, que enviam tropas armadas para dissipar a multidão. Um massacre ocorre, então, na grande escadaria que liga o porto à cidade. Na época em que o filme foi feito, a escadaria tinha 200 degraus e uma extensão de 142 m, que iniciava com degraus de 12m de largura e terminava em degraus de 21 m. Além de retratar a violência do massacre, no qual crianças são assassinadas pela tropa policial, a cena ganhou destaque mundial por usar de forma pioneira o recurso da montagem cinematográfica. Para tanto, Eisenstein alternou quadros: a tropa em marcha descendo a escada; armas sendo disparandas para baixo; uma mulher gritando de dor, sofrendo com algo. Com essa sequência de cenas podemos entender a proposta da montagem, que é expressar emoções a partir de uma sequência de imagens. Segundo Massarani (2016),

> A Teoria da Montagem [...] defende basicamente que a justaposição de uma imagem com outra provoca um conflito cujo resultado é uma terceira ideia distinta, que acaba sendo maior que a soma individual de suas partes (processo da dialética). A montagem já havia sido usada em filmes americanos, principalmente do diretor D.W. Griffith, só que vai alcançar um nível de aplicação altamente elevado com os soviéticos, se tornando um dos pilares do cinema e da continuidade narrativa até hoje. A Teoria da Montagem visa manipular claramente a emoção e o sentimento do público através dessas imagens alternadas, buscando controlar o que a audiência sente.

Grande pioneiro do Cinema russo, Lev Kulechov (1899-1970), diretor que iniciou sua carreira pintando painéis de fundo para cenários de filmes, foi responsável por uma das primeiras – e, também, uma das mais importantes – teorias sobre a técnica da montagem no Cinema: o efeito Kulechov. Ele fez tomadas do rosto de um ator, de um prato de sopa, de uma criança dentro de um caixão e de uma jovem deitada num divã. Essas imagens foram apresentadas ao público numa sequência, na qual a tomada do ator era intercalada pelas outras imagens. Kulechov observou que a reação do público, sua sensação em relação à figura do ator variava conforme a cena com a qual era intercalada. A plateia julgava que o personagem, representado pelo ator, tinha fome quando a imagem seguinte ao seu rosto era a do prato de sopa, que expressava luto diante da criança no caixão e desejo pela jovem no divã. Com isso, Kulechov concluiu que a plateia reage às imagens na tela de acordo com a sequência em que são apresentadas. Segundo Saraiva (2006, p. 117),

> O principal objetivo de Kulechov era envolver o espectador numa narração vertiginosa, que o tomasse completamente e conduzisse sua emoção e seu entendimento aos fins planejados – como no emblemático Mr. West no país dos bolcheviques (1924), uma propaganda soviética na forma de aventura de um ocidental na URSS.

A montagem faz parte do processo criativo da produção cinematográfica, manipulando o tempo e o espaço aos olhos do espectador e induzindo-o a uma percepção estética da obra. Apesar de ser uma etapa da pós-produção, a montagem é planejada nas fases de pré-produção e produção, pois isso permite ao montador realizar a montagem a partir de um *storyboard* ou do próprio roteiro. Ela é classificada em três principais categorias: 1) montagem rítmica; 2) montagem intelectual ou ideológica; 3) montagem narrativa.

O mérito de muitos filmes está exatamente no ritmo dado pela montagem. Segundo Setaro (2010, p. 148), o ritmo no cinema é “[...] resultado do movimento das imagens entre si e da convergência entre o movimento da atenção do espectador e o das imagens”. Tomando como referência o que Setaro afirma, podemos perceber que a relação entre a sequência de imagens apresentadas e a postura que o espectador assume diante dessas imagens está diretamente ligada ao processo de montagem de um filme. É papel da montagem enfatizar um gesto, uma palavra ou mesmo um cenário ou um figurino, e isso determinará o ritmo de um filme – ou de parte dele. Ainda segundo o mesmo autor, um plano é formado por momentos de alta e de baixa atenção do espectador, uma proporção harmônica na montagem desses momentos imprime ao filme um ritmo agradável. Um filme que apresente predominantemente cenas que levam a uma atenção máxima pode se tornar excitante demais e exaurir o espectador, assim como o contrário, cansar e trazer monotonia.

Uma sequência de planos curtos num filme dá ao espectador sensações de dinamismo, nervosismo, histeria, euforia; enquanto uma sequência de planos longos pode proporcionar sensações de tristeza, tédio, sensualidade, entre outras. É a montagem, associada à *mise-en-scène,* que irá definir a carga emocional do filme ou de partes dele. A cena de um duelo num *western*, por exemplo, pode alternar planos curtos e longos a fim de dar dramaticidade e equilíbrio ao filme.

A montagem intelectual ou ideológica é aquela na qual a sequência de planos tem por objetivo principal estabelecer um ponto de vista, uma emoção ou mesmo uma ideologia. Na concepção de Sergei Eisenstein, a justaposição de dois planos faz nascer um novo conceito, uma nova ideia ou uma nova qualidade, algo que não existia nos planos antes da justaposição. Para que isto aconteça, ou seja, uma nova ideia surja, há que se ter uma relação harmoniosa entre um plano e outro plano, evidenciando algo que só pode ser percebido após a montagem.

Esse tipo de montagem irá "[...] criar ou evidenciar relações puramente intelectuais, conceituais, de valor simbólico: relações de tempo, de lugar, de causa e de consequência" (Setaro, 2010, p. 152). Enquanto montagem rítmica a tem função de estabelecer um ritmo para a narrativa, a montagem intelectual ou ideológica é fundamental em filmes que precisam estabelecer um significado, não na *mise-en-scène*, mas na relação entre imagens distintas, como se a ideia que está incutida num personagem fosse expressa pela apresentação de uma imagem desligada do contexto da *mise-en-scène*. Aqui trazemos um exemplo descontextualizado de uma narrativa fílmica com a intenção de ilustrar as possibilidades da montagem: uma cena em que homens bebem e comem grotescamente seguida da cena de porcos comendo num chiqueiro. Após ver essa sequência, o espectador irá elaborar em sua mente um conceito a partir da justaposição das duas imagens. Importantes diretores, como Michelangelo Antonioni (1912-2007) e Wim Wenders (1945), são mestres no uso da montagem intelectual ou ideológica.

A montagem narrativa é a mais comum no Cinema e tem como função primordial descrever uma ação a partir de diversos planos colocados em sequência. Numa narrativa, o tempo é elemento primordial para o entendimento do que se quer narrar, pois geralmente a apresentação de fatos ou acontecimentos segue uma ordem cronológica. Tratando-se da narrativa fílmica, uma montagem narrativa linear é aquela que obedece a uma ordem lógica e cronológica. Em geral os filmes clássicos, os *westerns*, os filmes de guerra apresentam esse tipo de montagem, pois é mais comum e de fácil aceitação pelo público. Segundo Setaro (2010, p. 155), esse tipo de montagem "[...] é importante e funcional para o sucesso do discurso narrativo".

Quando um filme tem uma narrativa em que a ordem cronológica é interrompida para se voltar ao passado, trazendo para o presente da narrativa fílmica o passado, ou mesmo ir ao futuro, temos o que se chama de montagem narrativa invertida, que, como o próprio nome expressa, faz uma inversão temporal. Exemplo clássico desse tipo de

montagem é *Cidadão Kane (Citizen Kane*, 1941, EUA), famosa obra de Orson Welles, na qual a vida do personagem principal é contada a partir de *flashbacks.*

Na montagem narrativa alternada, duas ou mais ações são apresentadas alternadamente, porém num mesmo contexto cênico, por exemplo a discussão entre duas pessoas ou uma perseguição, como em *Operação França (The French Connection,* 1971, EUA), de William Friedkin. A montagem alternada apresenta, portanto, imagens de ações que ocorrem simultaneamente. Esse tipo de montagem provoca no espectador intensas emoções ligadas a aventuras e suspense. Já a montagem narrativa paralela traz uma sequência de planos que se aproximam simbolicamente de diferentes ações que sugerem uma significação a partir da justaposição dos quadros. Aqui, tanto o tempo quanto o espaço das ações podem ser diferentes, mas os planos estão interligados por uma temática, por um significado ou por uma representação, o que fica claro para o espectador à medida que a narrativa avança. A diferença entre a montagem narrativa alternada e a montagem narrativa paralela está na intenção do editor ou montador: usar cenas alternadas para gerar emoções no espectador ou usar cenas paralelas para atribuir um significado que não aquele explícito na imagem.

A formação de um estilo fílmico

A *mise-en-scène,* a cinematografia, a montagem e o som são técnicas que interagem entre si, criando aquilo que podemos chamar de estilo de uma produção ou, melhor ainda, o estilo de um cineasta. Essa interação entre as técnicas institui certos padrões estilísticos que caracterizam a obra de um diretor. Assim como conseguimos identificar uma pintura de Van Gogh ou de Picasso por sua maneira de pintar, por seu estilo, também o fazemos no Cinema, reconhecendo traços comuns nos filmes de John Ford, Akira Kurosawa, Glauber Rocha ou Pedro Almodóvar.

O uso regular das mesmas técnicas cinematográficas acaba por caracterizar a obra de um diretor de Cinema. Esse uso pode, também, agrupar filmes que tenham diretores, países, origens diferentes, mas tenham estilos semelhantes. Os filmes realizados na Itália no período pós-Segunda Guerra Mundial, com um estilo semidocumental, de baixo orçamento, abordando temas sociais, com iluminação natural e uso de não atores (Bergan, 2010), pertencem ao Movimento Neorrealista do Cinema, pois estão vinculados a um período histórico. Porém, um filme realizado nos dias de hoje, com essas características, não pertence ao Movimento Neorrealista, mas apresenta um Estilo Neorrealista de Cinema. Para Bordwell e Thompson (2013, p. 476, grifo nosso),

> O estilo [...] é o uso de um padrão de técnicas ao longo do filme. Qualquer filme tende a se valer de opções técnicas específicas ao criar o seu estilo, e estas são escolhidas pelo cineasta, dentro das limitações das circunstâncias históricas. Também podemos

> ampliar o termo **estilo** para descrever o uso característico de técnicas de um cineasta individual ou de um grupo de cineastas. O espectador pode não perceber conscientemente o estilo do filme, mas este, não obstante, contribui para a sua experiência do filme.

A importância do estilo em uma obra cinematográfica está diretamente vinculada à qualidade técnica desta e às opções que o diretor faz em relação à forma como irá conduzir o filme, desde a direção dos atores até a escolha de equipamentos para a captação da imagem. Há de se considerar, sempre, que o Cinema é uma obra dinâmica em relação à dimensão temporal e, consequentemente, ao uso das técnicas que um período histórico oferece ou exige. A montagem ou edição, que era um processo manual, hoje é feita digitalmente, e mesmo a interpretação de um grande ator dos anos 1940 pode não ser bem recebida pelas plateias de hoje. Isto equivale a dizer que o estilo no Cinema está vinculado aos processos de produção, recepção e mesmo distribuição, e que estes, por sua vez, estão inseridos em contextos históricos, sociais, econômicos e culturais. Assim, o Cinema apresentou e continuará a apresentar diretores que criam gêneros e estabelecem estilos, como é o caso de Alfred Hitchcock.

Composta por um total de 67 filmes, incluindo alguns para a televisão, a obra do diretor Alfred Hitchcock (1899-1980) é conhecida e reconhecida como referência entre filmes de suspense, isto é, Hitchcock criou um conceito de suspense no Cinema, tendo em *Psicose* (Psycho, 1960, EUA) o seu ápice. Seus filmes têm certas marcas, que vão desde a escolha de grandes estrelas como protagonistas (James Stewart, Cary Grant, Ingrid Bergman, Grace Kelly, entre outros) até a composição de uma trilha sonora marcante. Seu estilo é inconfundível e se faz presente nos enquadramentos e movimentos da câmera, na montagem e no uso hábil do som, e, ainda, na inserção de sua própria imagem em seus filmes. Hitchcock estabeleceu no Cinema um tipo de estilo que provoca a participação do espectador na narrativa do filme, quase comprometendo-o a ver seus próximos filmes.

A forma fílmica

A forma é um dos elementos básicos em qualquer informação visual, constituinte da estrutura de uma obra visual. Segundo Dondis (1997, p. 51), “[...] os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento”.

A forma materializa a obra, dá a ela contornos e limites, e, ao mesmo tempo, é o elemento responsável por criar um vínculo entre a obra e o espectador. No campo cinematográfico, Bordwell e Thompson (2013, p. 111) definem a forma fílmica, num

sentido mais amplo, como “[...] o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo”. Isto significa pensar a forma de um filme a partir de sua narrativa, sua cor, seus enquadramentos, sua edição, sua trilha sonora, e como esses elementos se relacionam, apresentando um sentido ao espectador. Não há obra de arte sem um espectador, sem um público.

Os elementos de uma produção cinematográfica não são colocados aleatoriamente na tela ou na película. São processados de forma sistemática, constituindo uma relação entre os elementos e percebida pelo espectador. Quando assistimos a um filme, independente de nosso conhecimento sobre a linguagem cinematográfica, relacionamos, por exemplo, o som ao gênero do filme, o uso da cor à narrativa, e assim por diante. O filme se constitui num sistema, e dentro desse sistema há dois princípios de organização: o princípio narrativo e o princípio estilístico. É a partir desses princípios que apreciamos um filme, ou seja, levamos em conta que ele nos apresenta uma história, nos narra uma situação, e que essa história nos é apresentada de acordo com uma série de elementos que irão constituir um estilo de filme. Num filme, uma narrativa se desenvolve dentro um padrão estilístico. Todo filme possui um padrão geral de relações entre os elementos que o compõe. Esse padrão determina a forma de um filme.

Para Bordwell e Thompson (2013, p. 112), “[...] se a forma é o sistema total que o espectador atribui ao filme, não existe algo interno ou externo”. Quando os autores fazem essa afirmação, estão se referindo à relação entre forma e conteúdo, pois consideram que no cinema forma e conteúdo não estão desvinculados, não são elementos que podem ser distinguidos. O conteúdo está na própria forma de fazer o filme. No cinema a forma guia a percepção do espectador, assim não se pode distinguir forma e conteúdo. A forma numa produção cinematográfica é que irá conduzir o nosso olhar e, muitas vezes, pode alterar o nosso modo de ver. Quando Orson Welles produziu *Cidadão Kane*, suas inovações na maneira de filmar, enquadrar e dirigir o filme estabeleceram novos padrões de representação fílmica e, consequentemente, uma nova concepção de Cinema surgiu. Da mesma forma, ao produzir o Encouraçado Potemkin, Sergei Eisenstein acabou por estabelecer uma nova concepção de montagem e com isso definiu novas maneiras de se fazer Cinema. Tanto Welles quanto Eisenstein estabeleceram formas fílmicas.

A forma fílmica está relacionada também às expectativas que temos em relação à narrativa do filme, à forma como uma cena desencadeia em nós a espera da próxima cena. Quando assistimos a um filme de Alfred Hitchcock, sempre esperamos que o próximo quadro nos surpreenda ou nos revele algo que encaminhe para o fim do suspense. Seu filme *Janela Indiscreta* (*Rear Window,* 1954, EUA) nos prende ao personagem Jeff (James Stewart) e nos torna um *voyeur* durante mais de 100 minutos. A forma fílmica utilizada por Hitchcock, para esse e outros de seus filmes, coloca o espectador de forma ativa na narrativa do filme e o suspense está em o espectador,

assim como o personagem Jeff, não ter certeza do que realmente está acontecendo na trama.

Convenções estabelecidas pelo Cinema desde o seu surgimento também acabaram por determinar a forma fílmica. Assim, ao assistirmos a um filme policial, aguardamos cenas de perseguição que nos empolguem; ao assistirmos a um drama, esperamos situações vividas pelos personagens que nos emocionem. As convenções estabelecidas por gêneros, como o drama ou o filme de ação, acabam por definir a forma desses filmes, sem, é claro, tirar do diretor a possibilidade de fazer um filme policial ou de ação que não tenha uma perseguição de carros guiados pelo herói e pelos bandidos.

> Toda arte estilizada, desde a ópera, o balé e a mímica até as comédias vulgares, depende da vontade do público de suspender as leis da experiência ordinária e aceitar convenções específicas. Simplesmente não faz sentido insistir que tais convenções sejam irreais ou perguntar por que Tristão canta para Isolda ou por que Buster Keaton não sorri. No geral, as experiências anteriores mais relevantes para a percepção da forma não são as da vida cotidiana e sim encontros anteriores com obras que apresentam convenções semelhantes (Bordwell; Thompson, 2013, p. 117).

As convenções no Cinema foram criadas a partir dos gêneros cinematográficos (ação, aventura, comédia, por exemplo), os quais estabeleceram formas de se produzir determinados filmes. Atores e atrizes também criaram convenções no Cinema. Assim, o público sempre esperou ver John Wayne (1907-1972) como o eterno *cowboy* e Charles Chaplin (1889-1977) como o personagem Carlitos e elegeu Doris Day (1922-2019) como a eterna virgem do cinema.

A forma fílmica cinematográfica é própria do Cinema e se diferencia daquela dos filmes produzidos para a televisão ou para o vídeo, pois o Cinema, como toda linguagem, tem suas especificidades, da produção à exibição. É praticamente impossível precisar quantos livros já foram adaptados para o Cinema, porém o que se tem visto, na maioria dos casos, é que leitores fiéis das obras adaptadas para o Cinema geralmente têm restrições às adaptações feitas pelos cineastas. Essas restrições estão ligadas também à forma, pois quando um leitor diz que o filme não condiz com o livro está levando em conta que a forma fílmica lhe retira a autonomia para construir visualmente os personagens, os lugares e as próprias ações que a obra literária descreve. Muitas vezes as adaptações acabam por suprir personagens, redefinir situações e, não raras vezes, até mesmo modificar o final da história. Essas modificações estão vinculadas a fatores não exclusivamente artísticos ou estéticos, mas muitas vezes econômicos.

No filme *Rebeca, a Mulher Inesquecível* (*Rebecca*, 1940, EUA), de Alfred Hitchcock, adaptação do romance de Daphne du Maurier (1907-1989), o estúdio mudou a causa da morte de Rebeca. No livro ela é assassinada pelo marido e no filme a sua morte “[...]

se transforma em acidente, a fim de não carrear antipatia para o herói" (Albagli, 2003, p. 92). A adaptação foi feita no filme para não se ter como herói o assassino da esposa.

Os filmes, por serem obras essencialmente visuais, acabam por criar uma empatia maior entre os personagens e os espectadores, diferentemente da obra literária que, mesmo proporcionando ao leitor dados que subsidiam a sua imaginação, ainda mantém um distanciamento entre personagens e leitores. Muitos cineastas vêm na adaptação uma recriação, ou seja, a obra literária, ao ser transposta para o Cinema, adquire novos sentidos, novos significados, configurando-se numa nova obra, agora não mais literária, mas sim cinematográfica. Para Ismail Xavier (2003, p. 62), quanto às adaptações da Literatura para o Cinema,

> A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.

Muitos autores de livros adaptados para o Cinema acabam desempenhando a função de roteiristas para adaptar os seus próprios escritos para o Cinema. Como Ismail Xavier destaca, uma adaptação transita entre dois meios distintos, não tendo o Cinema a proposta de criar uma reprodução fiel à obra literária, mesmo porque, tratando-se de linguagens diferentes, isto seria praticamente impossível.

A forma de uma obra de arte é percebida por nós emocionalmente também. Quando vamos a um museu ou a uma galeria de Arte para ver uma pintura ou uma escultura, estabelecemos, não só com a obra, mas também com o espaço que a abriga, uma relação emocional. Da mesma forma, quando vamos ao teatro ou ao cinema acabamos por estabelecer, no tempo de duração de uma peça ou de um filme, uma relação com os personagens, com as situações e com os lugares onde a ação se passa. Para Bordwell e Thompson (2013, p. 117), "[...] a emoção desempenha um papel importante na maneira como vivenciamos a forma".

As reações do espectador em relação à *mise-en-scène* dos intérpretes de um filme estão vinculadas à forma que o filme assume. É a forma fílmica que irá estabelecer as relações entre as emoções ali representadas. Assim como estabelecemos relações emotivas com a obra de arte, também atribuímos a ela diferentes significados. "Como os sentimentos, os significados nascem da dinâmica da forma, eles desempenham um papel junto com outros elementos para compor um sistema total" (Bordwell; Thompson, 2013, p. 121). Os significados atribuídos a um filme pelo espectador se classificam em: referencial, explícito, implícito e sintomático.

Os significados fílmicos

Os significados referenciais são aqueles atribuídos ao filme pelo espectador em função de referências que a narrativa apresenta, que podem ser fatos, locais ou pessoas identificáveis por quem assiste ao filme. Dessa forma, quando um norte-americano assiste a um filme que trata da Guerra da Secessão, este assume significados diferenciados para ele, pois a Guerra da Secessão faz parte do processo de formação política dos Estados Unidos. A percepção do mesmo filme por pessoas de outros países pode assumir significados diferentes.

Todo filme tem um significado geral que permeia toda a sua narrativa. Ele é declarado, percebido desde o início do filme e definido pelo contexto que a narrativa apresenta. Chamamos esse significado de explícito, dado seu caráter expresso em toda a narrativa. Ainda que diferentes significados surjam ou se desdobrem durante a ação do filme, o significado explícito será referência para todos os personagens e toda a trama, formando um sistema total na relação com outros elementos do filme. O significado explícito, na maioria das vezes, pode ser entendido como a ideia que resume o filme, levando-se em conta, porém, que o filme não se reduz a um único significado, mas se faz a partir de um sistema de relações entre diferentes elementos que compõem a obra cinematográfica.

Enquanto o significado explícito se faz claro na narrativa fílmica, o significado implícito tem um caráter mais abstrato e vai além daquilo que se revela como explícito, pois está associado à capacidade do espectador de interpretar o filme de diferentes maneiras. Assim, podemos pensar no significado implícito como uma forma de interpretação e, como tal, algo que pode sugerir, induzir um entendimento da obra fílmica. Uma interpretação sobre uma obra é algo subjetivo, que pode variar de pessoa a pessoa, em função de fatores culturais, sociais, econômicos, históricos, entre outros.

Se tomarmos como exemplo o filme *O Poderoso Chefão (The Godfather,* 1972, EUA), de Francis Ford Coppola, podemos dizer, de forma ingênua, que se trata de um filme sobre máfia e gângster. Mas também podemos afirmar que se trata de um filme sobre relações de poder, sobre uma nova forma de organização social, sobre uma mudança na sociedade norte-americana, com a influência de organizações mafiosas, entre outras possibilidades. As diferentes interpretações que fazemos sobre um filme, ou mesmo que enfatizamos na narrativa fílmica, representam os diferentes significados implícitos que atribuímos à obra. Na interpretação de diferentes significados sobre um filme, todos os elementos que o compõem interagem, assumindo valores semióticos. Os enquadramentos, a cor, o som, a iluminação e outros elementos fílmicos nos permitem leituras muito além daquelas expressas de forma clara ou explícita.

O que chamamos de significado sintomático de um filme está relacionado a um conjunto particular de valores sociais apresentados por ele. São significados compartilhados por grandes grupos, valores expressos a partir de uma narrativa

fílmica, entendidos como uma ideologia social. O Cinema, assim como outras artes, não é neutro. Assume e propaga valores ideológicos, que se expressam na própria forma do filme e, consequentemente, em todos os elementos que o compõem. Toda nossa percepção sobre os significados que um filme pode apresentar acontece numa perspectiva fenomenológica e social. Ao produzir um filme, o diretor, o estúdio que o produz, assim como seus intérpretes trazem consigo uma visão de mundo, constituída culturalmente, uma estrutura ideológica que se faz presente na obra. Como apontam Bordwell e Thompson (2013, p. 123),

> Muitos dos significados de filmes são essencialmente ideológicos, ou seja, eles têm sua origem em sistemas de crenças culturalmente específicas sobre o mundo. Crenças religiosas, opiniões políticas, conceitos relacionados a etnia, gênero ou classe social, até mesmo nossas noções mais profundamente arraigadas sobre os valores da vida – tudo isso constitui nossa estrutura ideológica de referência.

Enfim, os significados são percebidos nos filmes porque há uma interação entre obra e espectador. Os significados podem ser explícitos ou implícitos, mas só existem porque, enquanto fruidores da obra de arte, conseguimos percebê-los. Quanto mais buscamos significados num filme, sejam eles referenciais, explícitos, implícitos ou sintomáticos, mais nos envolvemos com ele e ultrapassamos o campo do puro entretenimento, não descartando que uma das funções do Cinema é o entretenimento.

Princípios da forma fílmica

Todo filme, desde sua concepção até sua exibição, gera um grande sistema de elementos interligados, que faz com que sua produção seja possível. Quando observamos os créditos de um filme, em especial os finais, podemos ter noção não só do número de profissionais envolvidos numa produção, como de quantas ações e dispositivos são necessários para sua realização. A origem de um filme, assim como de qualquer produção artística, reside na ideia que se quer expressar, e essa só se traduz a partir do trabalho do artista. No caso de uma pintura ou de uma escultura, a participação de outras pessoas no processo de criação é indireta, na confecção da tela, das tintas e do pincel, por exemplo. No cinema, ainda que a ideia do filme parta de uma só pessoa, centenas de pessoas estão envolvidas no processo de criação. Dependendo do gênero do filme, esse número pode chegar a milhares de pessoas, pois estarão envolvidos na *mise-en-scène* um grande número de figurantes. O filme sempre é uma obra coletiva, na qual cada função é, muitas vezes, desenvolvida por mais de uma pessoa. Mesmo uma direção única conta com a participação de vários assistentes.

Por se tratar de uma obra coletiva e que envolve em sua produção vários elementos, esses se subordinam a alguns princípios que criam as relações entre eles. A obra de arte se define e se constrói a partir de certas convenções e, segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 127), "[...] dentro dessas convenções, cada obra de arte tende a definir seus próprios princípios formais específicos". Na definição da forma de um filme, surgem cinco princípios, que a determinam: função; similaridade e repetição; diferença e variação; desenvolvimento; e unidade/não unidade.

Princípio da função

Todo elemento fílmico, seja ele estilístico ou narrativo, desempenha uma função dentro do filme, contribuindo para a definição da forma fílmica. Quando assistimos a um filme no qual há um predomínio de determinada cor, essa cor tem uma função específica no estilo ou na própria narrativa fílmica. Por exemplo, o filme *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993, EUA), de Steven Spielberg, foi produzido em preto e branco, mas num determinado momento vemos nazistas levarem uma criança judia, ela veste um casaco vermelho. A cor vermelha surge nesse ponto do filme, mas logo desaparece. Até que, num outro momento, a reencontramos, no mesmo casaco, agora num amontoado de corpos executados. O vermelho não aparecerá mais e nenhuma outra cor foi usada no filme. O uso da cor vermelha tem a função de identificar um personagem (não central) que representa a frieza das execuções nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial.

Da mesma forma que no exemplo anterior o elemento cor tem uma função específica, outros elementos, como o som, o enquadramento, a iluminação, a fotografia, os planos e os próprios personagens, também desempenham funções ligadas à narrativa ou ao estilo fílmico.

Princípio da repetição e similaridade

A Repetição é um recurso muito utilizado nos filmes, desde o surgimento do Cinema, pois enfatiza um fato importante para a narrativa, um personagem fundamental para a trama, um lugar, um objeto, e assim por diante. Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 129), "[...] a repetição é a base para a compreensão de qualquer filme". A repetição nos permite identificar e recordar elementos essenciais para o entendimento da narrativa fílmica. Bordwell e Thompson (2013) usam o termo motivo para descrever todo e qualquer elemento significativo repetido num filme, desde um diálogo até uma posição da câmera.

Já o recurso da similaridade é utilizado quando a forma fílmica tem a necessidade estabelecer uma comparação entre dois ou mais elementos distintos, realçando alguma característica importante da narrativa. Se, por exemplo, numa trama policial, o assassino tem uma determinada característica emocional e a narrativa mostra outros personagens que, mesmo não sendo assassinos, apresentam essa característica, a forma fílmica estabelece o que Bordwell e Thompson (2013) chamam de paralelismo. Neste caso, o paralelismo pode reforçar que qualquer um, ou qualquer outro dos personagens, pode ser um assassino.

Os motivos ajudam na criação do paralelismo, pois quando um elemento se repete em cenas diferentes, ele estabelece uma similaridade entre momentos distintos da narrativa, ou seja, cria um paralelismo. Assim, por exemplo, num filme de suspense, o suspense aumenta quando um elemento reaparece indicando que algo está para acontecer. Esse efeito pode ser utilizado com a mesma eficiência numa comédia ou num filme de ficção científica.

Princípio da diferença e variação

O princípio da diferença se baseia nos pontos distintos entre dois elementos similares que acabam por criar um contraste que realça as características de um e de outro. Podemos pensar no antagonista e no protagonista de um filme. Um dá destaque ao outro, um reforça as características do outro.

> As personagens precisam ser diferenciadas, os ambientes, delineados, e os diferentes momentos ou atividades, estabelecidos. Mesmo numa imagem, é preciso distinguir as diferenças na tonalidade, na textura, na direção e na velocidade do movimento, e assim por diante. A forma precisa de um plano de fundo estável de similaridade e repetição, mas também exige que diferenças sejam criadas (Bordwell; Thompson, 2013, p. 133).

Elementos fílmicos, como a cor, o som, os cenários e mesmo planos e enquadramentos, são usados para diferenciar e salientar determinadas situações narrativas. No filme *Corra, Lola, Corra*, nas três situações que envolvem o dinheiro que o casal de protagonistas precisa, a cor da sacola onde está o dinheiro muda, variando entre o vermelho, o verde e o dourado. A diferença de cor representa as diferentes situações vividas.

Enquanto a diferença é mais evidente, pois tem a função de gerar o contraste e tornar certas características do elemento mais perceptíveis, a variação é menos perceptível, exigindo do espectador um olhar mais atento para certos detalhes, que muitas vezes irão apontar para uma transição de tempo, emoções, espaço ou algo

similar. As variações podem ser percebidas, por exemplo, na trilha sonora de um filme, quando a música dá um tom dramático ou cômico para uma determinada cena. Outro exemplo são as variações de luz ou de enquadramento, que permitem que a narrativa identifique para o espectador a intenção de um personagem ou o seu estado emocional. Tanto a diferença quanto a variação representam um princípio que dá à narrativa fílmica uma determinada dinâmica.

Princípio do desenvolvimento

O princípio do desenvolvimento de um filme está relacionado à dinâmica do filme, como o espectador o percebe do início ao fim, seu envolvimento com a obra fílmica. O desenvolvimento do filme assemelha-se a um processo de pesquisa, no qual partimos de uma pergunta para chegarmos a uma resposta, passando por um processo que nos encaminha do início ao fim. Assim, um filme pode ser segmentado para um melhor entendimento. A segmentação é, em muitos casos, equivalente a divisão em cenas ou capítulos (como os DVD's apresentavam), dos créditos iniciais aos créditos finais. Segundo Bordwell e Thompson (2013), com a segmentação de um filme, podemos ver o padrão que percebemos de forma intuitiva quando assistimos a ele.

Cada filme apresenta uma forma própria de desenvolvimento, definida em maior parte pelo roteiro, e em menor parte pela edição. Filmes que apresentam uma narrativa linear apresentarão um desenvolvimento também linear, obedecendo uma dinâmica que, provavelmente, apresentará os personagens e seus cenários, problematizará as ações, apresentará as possíveis respostas e encaminhará a trama para um desfecho. O desenvolvimento do filme condicionará o envolvimento do espectador.

Filmes como *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950, EUA), de Billy Wilder, e *Cidadão Kane*, de Orson Welles, que iniciam a sua narrativa pelo final da trama, apresentam o seu desenvolvimento a partir de *flashbacks*. Por isso, sua eficiência para prender a atenção e o interesse do espectador está justamente na forma como o roteiro apresenta esses *flashes*, já que o final do filme é a primeira coisa a ser apresentada. Essa inversão entre início e fim já é uma forma diferenciada e dinâmica de narrativa fílmica. Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 135), "[...] a maioria dos filmes de longa-metragem são compostos por vários padrões de desenvolvimento". Esses padrões podem ser estabelecidos também pelos gêneros cinematográficos. Por exemplo, filmes de suspense, por via de regra, têm como padrão desvendar o mistério somente no fim do filme; já para os musicais, o padrão costuma ser encerrar com um grande número.

Princípio da unidade e não unidade

Os filmes representam um sistema integrado de elementos, no qual todos os elementos estão relacionados. Um personagem não aparece num filme se ele não estiver, de alguma forma, integrado à narrativa do filme. A figuração tem seu papel no contexto da história, por exemplo mostrar que um personagem mora em certo local, habitado por um determinado grupo de pessoas, contribuindo, assim, para a caracterização desse personagem. Nada num filme está lá por acaso. Ainda que, às vezes, muitos dos detalhes de cenografia, figurinos e trilha sonora não sejam percebidos pelo espectador, eles estão presentes e formam o que se chama de unidade do filme.

Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 137, grifo nosso), "[...] quando todas as relações que percebemos em um filme estão claras e parcimoniosamente entrelaçadas, dizemos que o filme tem **unidade**". Quando um filme apresenta unidade, ele proporciona ao espectador sensações de completude e realização. O espectador não se frustra com a obra, ainda que algumas vezes o final da trama não tenha sido aquele idealizado por ele. Em alguns casos, os filmes, ainda que muito bem estruturados e realizados, deixam certas lacunas para o espectador. Na fase de pré-produção algumas cenas podem ser previstas e filmadas, porém, na pós-produção, na fase de montagem do filme, essas cenas podem ser cortadas, gerando o que o espectador chama, ingenuamente, de erro de gravação. Um exemplo disso, citado por Bordwell e Thompson, está no clássico *O Mágico de Oz* (*Wizard of Oz*, 1939, EUA) de Victor Fleming.

> Em certo momento de O Mágico de Oz, a bruxa diz ter atacado Dorothy e seus amigos com insetos, mas tais insetos nunca foram mostrados e a fala da bruxa se torna confusa. Na verdade, uma sequência mostrando um ataque de abelhas havia sido originalmente filmada, mas posteriormente foi cortada na versão final. A fala da bruxa em relação ao ataque de insetos fica, dessa forma, sem motivação (Bordwell; Thompson, 2013, p. 138).

Se um filme apresentar várias quebras na sua unidade, ele pode ser considerado de má qualidade, pois isso pode significar que alguns pontos da narrativa ficaram sem resposta ou, ainda, que a supressão de cenas acarretou uma quebra na narrativa. Por outro lado, essa quebra causada pela não unidade do filme pode ser usada para delinear uma proposta estilística ou estética. Um filme surrealista nos conduz a um pensamento de não unidade, pois é uma obra que não tem compromisso com a coerência de uma narrativa linear, pelo contrário, sua unidade está justamente na quebra da linearidade.

O *Um Cão Andaluz* (*Um Chien Andalou*, 1929, França), de Luis Buñel, é considerado a obra prima do surrealismo. Sua narrativa é pautada pelo manifesto do surrealismo, escrito pelo poeta francês André Breton (1896-1966), que propunha uma arte baseada na ausência de razão e livre de uma preocupação estética ou

moral. O filme apresenta personagens que entram e saem de cena sem um sentido específico, elementos cênicos que não se justificam, desordem cronológica, entre outras situações que nos levariam a entender o filme como uma obra sem unidade. Porém, a proposta surrealista está justamente nessa aparente falta de unidade. Isto quer dizer que um filme surrealista ou com uma estética surrealista tem sua unidade definida pela aparente falta de unidade.

A unidade poderá ser quebrada acidentalmente, por erros de continuidade e montagem, ou de forma programada e consciente, como proposta estilística ou estética de um filme. Quando um diretor usa a falta de unidade momentânea, aquela que acontece num momento específico da narrativa, ele contribuiu para que o espectador consiga expandir padrões e significados temáticos que envolvem a obra. No entanto, em geral, o espectador está acostumado aos filmes que têm uma unidade bem definida e tende a rejeitar a falta de unidade, como se ela significasse ausência de sentido e, consequentemente, dificuldade para compreensão. Por isso, podemos pensar a unidade ou a não unidade como um princípio que define não só a forma de um filme, mas principalmente como será a recepção desse filme por parte do público.

Sobre os filmes...

Quando assistimos a um filme, geralmente o fazemos como uma coisa trivial, banal, já incorporada ao nosso cotidiano. A história dos filmes já tem mais de um século, e o que tem prevalecido na apreciação fílmica da grande massa que os consome é, em especial, o impacto de efeitos visuais e sonoros, além de um bom roteiro. Quando pensamos no Cinema como uma produção artística de autoria coletiva, basicamente associada à indústria do entretenimento e que teve um grande desenvolvimento técnico e tecnológico desde seu surgimento no final do século XIX, acabamos por esquecer que o produto que vemos à nossa frente é fruto de uma linguagem. Uma linguagem construída a partir de certas especificidades e de elementos que foram sendo aprimorados no decorrer de mais de 120 anos. A combinação eficiente de elementos como a fotografia, o enquadramento, a montagem, o som, entre outros, é o que determina a qualidade de uma obra de arte cinematográfica. Um filme, independente de seu gênero, é constituído de uma narrativa que determina um estilo e uma forma.

Assim como uma pintura ou uma música, um filme sempre terá um público específico, um público para o qual foi produzido. A maneira como os elementos compositivos de um filme se relacionam determina o sentido desse filme e como o espectador irá recebê-lo. Porém, o que o Cinema apresenta como essencial em sua constituição é, desde seu início, a força da imagem em movimento. O que a história dessa linguagem artística e comunicacional nos tem apresentado, desde o final do século XIX, é um arranjo de elementos específicos que dão origem às imagens que,

ainda hoje, independente das interfaces que as propagam, seduzem e fascinam as pessoas diante de uma tela.

Referências

ALBAGLI, F. **Tudo Sobre o Oscar**: uma visão do cinema sonoro americano. Rio de Janeiro: Zit Editora, 2003.

BERGAN, R. **Ismos para entender o Cinema**. Tradução Christiano Sensi. São Paulo: Globo, 2010.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução Roberta Gregoli. Campinas: Unicamp; São Paulo: USP, 2013.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

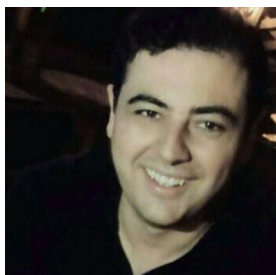
MASSARANI, S. **Encouraçado Potemkin (1925)**. Além do Cotidiano. Tópicos sobre narrativa, roteiros e mundos virtuais. Disponível em: http://www.massarani.com.br/fghq-potemkin-eisenstein.html. Acesso em: 26 jun. 2016.

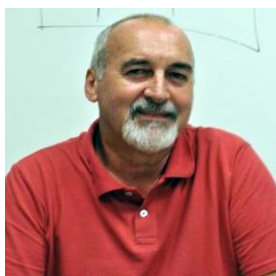
SARAIVA, L. Montagem soviética. *In*: MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 109-126.

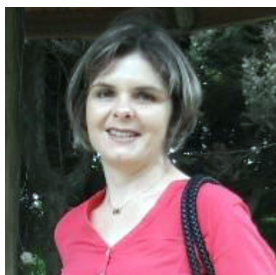
SETARO, A. Apenas um cinéfilo. Introdução. *In*: RIBEIRO, C. (org.). **Escritos sobre cinema**: linguagem e outros temas/introdução ao cinema. Salvador; Rio de Janeiro: EDUFBA; Azougue, 2010. 3 vol.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 9**. 2019. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da cena de abertura do filme de 1902 Georges Méliès Le voyage dans la lune. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/A_Trip_to_the_Moon#/media/File:Voyage_dans_la_lune_title_card.png. Acesso em: 12 jun. 2019.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*: PELLEGRINI, T. *et al*. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

Sobre os autores

Anderson Pedro Laurindo - Mestre em Ensino de Ciência e Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Psicopedagogo Clínico e Institucional (ABRASCE). Especialização em Filosofia e Sociologia para Educadores (ITDE). Licenciatura em Filosofia (UNAR) e Pedagogia (FATI). Professor Tutor na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) no curso de Licenciatura em Pedagogia. Membro do grupo de pesquisa INTERART - Interação entre arte, ciência e educação: diálogos e interfaces nas Artes Visuais (CNPq). Atualmente é Assessor Pedagógico com ênfase na educação básica e gestão escolar (atende todo território nacional). Pesquisador com foco em Interdisciplinaridade.

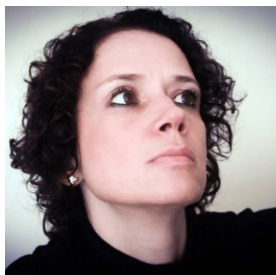
Awdry Feisser Miquelin - Possui graduação em Licenciatura em Física pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (2000), mestrado em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria (2003) e Doutorado em Educação Científica e Tecnológica pela Universidade Federal de Santa Catarina (2009). Atualmente é professor Adjunto IV no Departamento Acadêmico de Ensino da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Campus Ponta Grossa, professor do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciência e Tecnologia (Campus Ponta Grossa), Coordenador Institucional do projeto PIBID da UTFPR e Coordenador do Doutorado do PPGECT.

Carlos Alberto de Souza - Professor Adjunto do Curso de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestre em comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Doutor em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina. Coordena o Grupo de Pesquisa Foto&TEC, vinculado à linha de Pesquisa Processos jornalísticos, representações e práticas socioculturais. Integra os grupos de pesquisa (base CNPQ) INTERART e Conhecimento do Jornalismo. É autor dos livros O fundo do Espelho é Outro: quem liga a RBS liga a Globo e Telejornalismo e Morte. Organizador dos livros Impressão de Jornalista (vol. 1, 2 e 3), e da Coleção Imagética (vol. 1, 2, 3 e 4) e Coleção Mídias Contemporâneas (vol. 1 e 2). Atua como professor de fotografia, redação e pesquisa em Jornalismo.

Cláudio Benito Oliveira Ferraz - Doutor em Geografia pela USP. Professor de Prática de Ensino em Geografia vinculado ao Departamento de Educação da FCT/UNESP de Presidente Prudente (SP). Coordenador do Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas, membro da Rede Internacional Imagens, Geografias e Educação. Desenvolve pesquisas na interação entre a linguagem científica da Geografia com as linguagens artísticas, principalmente imagéticas.

Elaine Ferreira Machado - Doutoranda em Ciência e Tecnologia na Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Campus Ponta Grossa. Mestra em Ensino de Ciências pela UTFPR (2016). Licenciada em Ciências Biológicas pelas Faculdades Integradas Espírita (1999) e Pedagogia pela Universidade Federal do Paraná (2007). Especialista em Tecnologias Educacionais pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2002) e em Educação e Saúde pela Universidade Federal do Paraná (2013). Leciona as disciplinas de Biologia e Ciências no Colégio Estadual Sagrada Família da rede pública do Estado do Paraná. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Ensino-Aprendizagem.

Fayga Ostrower (1920-2001) - Fayga foi gravadora, pintora, desenhista, ilustradora, teórica da arte e professora. Seus trabalhos se encontram nos principais museus brasileiros, da Europa e das Américas. Recebeu numerosos prêmios, entre os quais, em 1957, o Grande Prêmio Nacional de Gravura da Bienal de São Paulo; em 1958, o Grande Prêmio Internacional da XXIX Bienal de Veneza; nos anos seguintes, o Grande Prêmio nas bienais de Florença, Buenos Aires, México, Venezuela e outros. Seus livros sobre questões de arte e criação artística são: *Criatividade e processos de criação*; *Universos da arte*; *Acasos e criação artística*; *A sensibilidade do intelecto* (Prêmio Jabuti, 1999); *A construção do olhar*; *Goya, artista revolucionário e humanista* e *A Grandeza humana: cinco séculos, cinco gigantes da arte*. Publicou numerosos artigos e ensaios na imprensa e na mídia eletrônica. A arte de Fayga está entre as mais altas realizações da arte brasileira do século XX. A atividade artística conjugada ao papel de educadora engajou-a na produção teórica cujos temas a inserem no eixo do projeto pedagógico e cultural da própria nacionalidade brasileira. (ver www.faygaostrower.org.br).

Klaus Sachs-Hombach - Doutorado em filosofia pela Westfälische Wilhelms-Universität em Münster (1990). Trabalhou como assistente de pesquisa na Universidade de Magdeburg. Foi convidado da Faculdade de Filosofia da Universidade de Oxford (1991) e do MIT (1992). Em 2003 trabalhou como assistente sênior de pesquisa no Instituto de Simulação e Gráfica da Otto von Guericke University de Magdeburg. A partir de 2007, foi professor de filosofia com foco em ciência cognitiva no TU Chemnitz.Em outubro de 2011, foi nomeado para o cargo de professor de estudos de mídia (foco em inovação de mídia / mudança de mídia) na Universidade de Tübingen. Seus interesses de pesquisa são teorias da imagem filosófica (ciência pictórica), semiótica, teoria da comunicação, filosofia cultural, teoria da mídia e, ainda, filosofia da ciência, problemas filosóficos da psicologia e da ciência cognitiva, história da filosofia, especialmente dos séculos XIX e XX.

Letícia Dovhy - Acadêmica do Curso de Jornalismo da UEPG. Integra o Grupo de Pesquisa Foto&Tec, do Departamento de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa. É bolsista do Grupo de Extensão Fotorreportagem UEPG (Foca Foto). Atua como pesquisadora voluntária junto à Linha de Pesquisa Continuada Processos jornalísticos, representações e práticas socioculturais e tem desenvolvido vários trabalhos de produção fotográfica e participado na organização de exposições fotográficas na cidade de Ponta Grossa.

Nelson Silva Júnior - Graduado em Engenharia Civil e Artes Visuais. Mestre em Ciências Sociais Aplicadas e doutorando em Ensino de Ciência e Tecnologia. Professor do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atua nas áreas de Cinema, Fotografia e Ensino de Artes Visuais.

Patricia Camera Varela - Professora no Programa de Pós-Graduação stricto sensu em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa, na área de concentração em História, Cultura e Identidades. Professora Adjunta no Departamento de Artes na mesma universidade. Pós-doutorado pelo Museu Paulista da USP com o projeto Diagnóstico e Curadoria do Acervo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e região dos Campos Gerais. Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Mestre em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (Curitiba). Possui graduação em Gravura pela EMBAP/UNESPAR. Em 1996 iniciou seus estudos em fotografia na New England School of Photography (NESOP - EUA). Tem experiência na área de história, gravura e fotografia, atuando principalmente nos seguintes temas: imagem, acervo fotográfico, história e epistemologia da fotografia, história visual, identidade cultural, dimensões socioculturais da tecnologia, Salão Paranaense e Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Participou de vários salões de arte e exibiu suas obras em exposições individuais e coletivas.

Josie Agatha Parrilha da Silva

Professora do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG. Graduada em Artes Visuais e Pedagogia. Mestre em Educação e Doutora em Educação para a Ciência e a Matemática. Atua nos Programas de Pós-Graduação: Ensino de Ciência e Educação Matemática – PPGECEM/UEPG e Educação para a Ciência e a Matemática – PCM/UEM. Líder do Grupo de Pesquisa INTERART: interações entre Arte, Ciência e Educação: diálogos e interfaces nas Artes Visuais (CNPq). Atua na tríade universitária: Ensino Pesquisa e Extensão, com projetos ligados às Artes Visuais e enfoque Interdisciplinar (ênfase na relação Arte – Ciência). Coordenadora do PPGECEM (2021-2023).

Marcos Cesar Danhoni Neves

Professor Titular da Universidade Estadual de Maringá – UEM. Atua nos Programas de Pós-Graduação: Educação para a Ciência e a Matemática – PCM/UEM, Ensino de Ciências e Tecnologia – PPGECT/UTFPR (PG) e Ensino de Ciência e Educação Matemática – PPGECEM/UEPG. Graduado em Física, Mestre em Física e Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Realizou estágio de pós-doutoramento no *Dipartimento di Fisica da Università degli Studi di Roma La Sapienza*, Itália. Tem experiência na área de Educação e Divulgação Científica, Alfabetização Científica, Linguagem Verbo-Visual aplicada à Divulgação da Ciência, História, com ênfase em História e Epistemologia da Ciência.

Sinopse

O livro *Imagem: diálogos e interfaces interdisciplinares* nasceu da ideia desenvolvida por um grupo de docentes da Universidade Estadual de Ponta Grossa, ao estabelecer diálogos sobre o tema Imagem entre diferentes áreas de conhecimento. As imagens se fazem presentes de forma significativa no cotidiano humano e a pesquisa em torno delas possibilita novas formas de comunicações, interpretações e estéticas diferenciadas, alicerçadas em fundamentos, teorias e práticas que requeiram um domínio visual próprio e a busca ininterrupta dos sentidos definidores do próprio conhecimento. Assim, a Imagem foi o tema gerador escolhido para realizar reflexões interdisciplinares teórico-práticas que contribuirão para a construção de um conhecimento que supere as fronteiras disciplinares. Importante destacar que cada área de conhecimento possui distintas concepções e formas de abordar a Imagem. Tal pressuposto justifica as diferentes metodologias adotadas no decorrer dos capítulos do livro. Na estrutura da obra apresentaremos, de um lado, distintas metodologias provenientes de diferentes áreas, e de outro, novas possibilidades de refletir crítica, teórica e metodologicamente sobre estudos, pesquisas e produções ligados à Imagem. O livro apresenta discussões que remontam à década de 1980 e de discussões atuais, de pesquisadores nacionais e internacionais. O livro pode ser fonte de estudos interdisciplinares sobre Imagem, tanto em nível de graduação quanto de pós-graduação.